MUZICA

SERIE NOUĂ, ANUL XXXII, NR. 7

DIN SUMAR

7/2021

ANDRA APOSTU
DE VORBĂ CU DANA CRISTINA PROBST

ALEX VASILIU
ION BACIU
90 DE ANI DE LA NAȘTERE

ELMIRA SEBAT
SHARON MABRY – O TEORETICIANĂ DE ELITĂ A CÂNTULUI VOCAL CONTEMPORAN

REVISTĂ EDITATĂ DE
UNIUNEA COMPOZITORILOR ŞI MUZICOLOGILOR
DIN ROMÂNIA
ŞI FINANŢATĂ CU SPRIJINUL
MINISTERULUI CULTURII

ISSN 0580-3713

Revistă acreditată de Consiliul Naţional al Cercetării Ştiinţifice

CUPRINS

PAGINA

INTERVIURI

ANDRA APOSTU
DE VORBĂ CU DANA CRISTINA PROBST **3**

STUDII

CONSTANTIN - IULIAN NICOLAU
FIGURI EMBLEMATICE ALE PERCUŢIEI ÎN JAZZ, PÂNĂ ÎN ANUL 1970 **12**

PORTRETE

ALEX VASILIU
ION BACIU
90 DE ANI DE LA NAȘTERE **39**

RECENZII

ELMIRA SEBAT
SHARON MABRY – O TEORETICIANĂ DE ELITĂ A CÂNTULUI VOCAL CONTEMPORAN **58**

ISTORIOGRAFIE

VASILE VASILE
FONDUL *GEORGE BREAZUL*
DIN CADRUL BIBLIOTECII UNIUNII COMPOZITORILOR ȘI MUZICOLOGILOR (V) **79**

TABLE OF CONTENTS

PAGE

INTERVIEWS

ANDRA APOSTU
A CONVERSATION WITH DANA CRISTINA PROBST **3**

STUDIES

CONSTANTIN - IULIAN NICOLAU
EMBLEMATIC CHARACTERS IN JAZZ PERCUSSION, UP TO 1970 **12**

PORTRAITS

ALEX VASILIU
ION BACIU
90 YEARS SINCE HIS BIRTH **39**

REVIEWS

ELMIRA SEBAT
SHARON MABRY – A CONTEMPORARY VOCAL SINGING ELITE THEORIST **58**

HISTORIOGRAPHY

VASILE VASILE
THE *GEORGE BREAZUL* FUND
AT THE UNION OF ROMANIAN COMPOSERS AND MUSICOLOGISTS LIBRARY (V) **79**

INTERVIURI

De vorbă cu Dana Cristina Probst

Andra Apostu

Dana Cristina Probst este o compozitoare română care trăiește la Viena. Acolo este și profesor de compoziție, pian, armonie și teoria muzicii. Simultan compune, organizează concerte, fiind membru în consiliul de conducere al Societății Austriece pentru Muzică Contemporană (ÖGZM). Apropierea de textele sacre (Psalmi, rugăciune), inspirația din muzica bizantină, folclorul românesc de strat vechi care se regăsește cu rafinament enunțat în muzica sa dar și procedeele tipice muzicii spectrale utilizate sunt doar câteva din trăsăturile marcante care îi definesc stilul.

A.A.: Stimată doamna Dana Cristina Probst, aș vrea să vorbim puțin despre anii dumneavoastră de început – ați studiat compoziție cu Anatol Vieru, orchestrație cu Aurel Stroe, analiză muzicală cu Ștefan Niculescu; nume importante, repere în muzica românească; există din această perioadă influențe în muzica dumneavoastră?

D.C.P.: De la profesorii mei Anatol Vieru, Aurel Stroe și Ștefan Niculescu am avut mult de învățat, în primul rând. Ceea ce mi se pare foarte frumos este faptul că, alături de toți trei fiind, am avut parte de trei abordări pe cât de diferite, pe atât de vii ale *rigorii.* În sensul acesta, eu aș vorbi mai degrabă de formare, decât de influență. Temeinicia tehnicii și deschiderea către diverse lumi, estetic vorbind, dobândite în perioada studiului, mi-au ajutat enorm atunci când am ajuns la Viena și m-am trezit într-o lume muzicală atât de dinamică, de complexă. Înarmată cu o astfel de bază solidă, limpede, am putut să-mi găsesc o cale a mea, pe care să o pot articula cu claritate. Sigur că dintre cei trei profesori pe care i-ați amintit, cel care mi-a fost foarte aproape până la sfîrșitul vieții lui a fost Anatol Vieru, profesorul meu de compoziție. Enorma calitate a lui Anatol Vieru a constat în puterea de a combina severitatea cu care ne îndruma pe drumul concret al unei lucrări cu libertatea pe care o aveam în alegerea stilistică, de limbaj, la nivel general vorbind. Ceea ce mi-a rămas întipărit este și un alt nivel la care el ne făcea atenți, anume cel al *stării* celui care creează. Pentru că discuțiile avute cu Anatol Vieru nu se refereau numai la punctele reușite sau punctele slabe ale „produsului“, ale compoziției pe care i-o arătam, ci căutau să dezlege și misterul *stării* celui care „produce“, a modului și timpului în care ia viață o lucrare. Venit dintr-o călătorie cu trenul în care avusese ocazia să stea de vorbă cu Nichita Stănescu, el ne spunea că ceea ce admiră cel mai mult la poet, este capacitatea acestuia de a ajunge, de a se pune *în stare – în starea a de* a face poezie, *în starea de* a scrie.

A.A.: Cum v-a atras compoziția? Când ați descoperit dorința de a improviza?

D.C.P.: Nu știu exact când am descoperit, concret, compoziția. Știu doar că vin dintr-o familie foarte creativă și în același timp muzicală. Impulsul de a inventa era la el acasă în familia noastră. Mai conturat, probabil că momentul când m-am așezat la pian și am început să combin diverse acorduri a venit odată cu studiul armoniei, în liceu. Primul care m-a încurajat în această direcție a fost profesorul Harald Müller cu care m-am pregătit pentru admiterea la Conservator. Pentru mine, o fire introvertită, a mă exprima prin muzică a însemnat foarte mult, mai ales la acea vârstă.

A.A.: Compuneți muzică într-o varietate de genuri cu o ușurință admirabilă iar rezultatul este o muzică expresivă, profundă, cu sensuri parcă mereu îndreptate către muzica românească de tradiție. Aveți o cale personală pe care mergeți, o formulă simbiotică de tradiție și tehnici de compoziție/limbaj de avangardă în diverse forme. Aș vrea să ne vorbiți puțin despre câteva dintre ele și aș vrea să începeți cu muzica bizantină.

D.C.P.: Cu muzica bizantină am intrat în contact în anii de după terminarea Conservatorului. Cred că gustul, interesul pentru ea mi le-a trezit Aurel Stroe prin cursurile lui de Muzici netemperate, Sisteme de acordaj, Muzici extra-europene, cursuri la care participam cu sete, dacă pot să spun așa, alături de colegi mai mici sau mai mari. Înainte de a mă îndrepta către tainele muzicii bizantine, însă, am fost atrasă de muzica indiană, atracție care a dus la o lucrare foarte dragă mie, anume *NinSoare* pentru tenor, cinci voci mixte (nelucrate), violă, fluier și bandă sau violoncel (1986) pe textul ultimei poezii a lui Nichita Stănescu: *"Să ningă peste noi cu miei..."*. Prima ei audiție a avut loc la Sala Studio a Ateneului Român, „la șobolani", cum o numeam noi atunci, în interpretarea noastră, a unui grup de colegi, prieteni muzicieni, din care făceam parte eu și sora mea. Mă bucur să-i amintesc aici pe Cristian Alexandru Petrescu, Dan Dediu, George Balint, Emanuel Pecingină, creatori, interpreți alături de care m-am format în perioada studenției și în cea imediat următoare. Acei ani (anii '80) au constituit pentru mine o experiență unică, de o intensitate și bucurie a trăirii actului artistic (muzical, cultural), dar și spiritual, pe care nu le-am mai simțit niciodată după 1989 – nici în România, și cu atât mai puțin în Austria: pe de o parte era presiunea regimului totalitar, cenzura, prietenii și cunoscuții care părăseau România, frigul din case, din sălile de curs, din sălile de concerte, pe de altă parte era bucuria de care aminteam, intensitatea cu care ne hrăneam din *Tratatul de muzicologie comparată* al lui Alain Daniélou, din concertele cu *Johannes Passion* de la biserica Luterană, din filmele lui Andrei Tarkovski la care până și cozile interminabile făceau parte din „drumul" pe care eram „călăuziți", conferințele despre arta icoanei ale lui Sorin Dumitrescu, noi, tineri și entuziaști, cântând colinde în ajunul Craciunului pe străzile întunecate ale Bucureștiului de atunci... În contextul acestei vieți culturale care se desfășura cumva în paralel cu cea oficială, a cărei forță devenea, iată, cu atât mai puternică, s-a produs și apropierea mea de muzica bizantină, de misterul slujbelor din biserica ortodoxă, de cântarea la strană, de manuscrisele vechi de la Biblioteca centrală universitară.

Pătrunderea și pe cale analitică în această muzică, studierea gramaticii ei s-au concretizat creativ în lucrarea *Lumină lină* pentru flaut, clarinet și violoncel (1989), lucrare în care, pe parcursul a șapte părți, materialul muzical rămâne cu strictețe în cadrul oferit de perechea de moduri (glasuri) II – VI. Limitarea la acest nivel mi-a permis atunci intrarea în zone timbrale noi mie la momentul respectiv, prin folosirea multifonicelor, a așa numitelor unisoane „tulburi" prin combinația sunet normal – flageolet/ sunet armonic, a diferitelor tehnici de suflat. După mai bine de treizeci de ani, toate acestea se regăsesc încă printre „uneltele" atelierului meu de compozitor.

Nu peste mult timp mi-am propus un alt timp de abordare, în ideea unei așa zise „împăcări" a celor două lumi: cea a muzicii bizantine, de esență melodică, orizontală, netemperată și cea tonal-armonică, temperată. Astfel, am gândit o nouă piesă în care căderea de cvintă – ca semn distinctiv al sistemului tonal – este combinată cu aducerea în simultaneitate a diferitelor tipuri de formule cadențiale melodice din modurilor bizantine, ale căror scări le-am aproximat, de această dată, prin sunete temperate. Este vorba despre lucrarea pe care am intitulat-o *Kadenzen* pentru pian (1993), exprimând direct ideea piesei.

La o oarecare distanță în timp, în *Bright Sadness* – Trio pentru pian, clarinet bas/ clarinet și violă (2002), am recurs la o altă tehnică, pornind de la Axionul în glasul VIII care se cântă în duminicile din Postul Paștelui, ale cărui motive, celule se aud ca atare în diferite tranpoziții. (*Bright Sadness* este noțiunea introdusă de teologul Alexander Schmemann în cartea sa Postul cel Mare). Ideea de a include într-un tot elemente aparținând celor două tradiții diferite este prezentă și aici: pianul recurge la „registrația" în octavă + cvintă tipică scriiturii de orgă, celelalte două instrumente se desfășoară, quasi independent, pe orizontală.

În anul 2009 am recurs pentru ultima dată la elementul bizantin, și anume prin citat, în partea a II-a a lucrării *Ruf* pentru pian și ansamblu. *Ruf,* tradus prin strigăt, chemare, aduce împreună în cele trei părți constitutive trei puncte de plecare/ tradiții diferite: muzica indiană de tabla în partea I, un fragment din cântarea Vecerniei *„Doamne, strigat-am"* glasul I, în partea a II-a și linia unei *Chemări* de bucium din Apuseni în partea a III-a.

A.A.: Care a fost momentul apropierii de textele sacre și cum le-ați folosit în compozițiile dumneavoastră?

D.C.P.: Primul text sacru de care m-am apropiat în drumul meu de compozitor a fost un psalm în limba ebraică. Nu mai știu exact când s-a întîmplat aceasta. Probabil că tot în anii '80. Un bun prieten

m-a ajutat cu textul ebraic, cu pronunția. Știu că sonoritatea acestei limbi, misterul ei mă fascinau. Tentativa nu s-a finalizat. La ceva timp după, am mai avut o încercare, de data aceasta cu rugăciunea *Modeh ani,* tot din tradiția iudaică, lucrare care urma să fie pentru un ansamblu de 12 voci. Nici aceasta finalizată.

În anul 2010, la scurt timp după moartea tatălui meu, am primit o comandă de a scrie o lucrare pentru voce și pian. Rugăciunea pentru sufletul tatălui meu a devenit lucrarea și lucrarea a devenit rugăciunea. Alături de textul în germană, care este parte a slujbei ortodoxe a înmormântării și a parastasului, din care am luat titlul *„La loc de lumină"*, in germană *„Am Orte des Lichtes"*, în lucrare am introdus și foneme în limba ebraică extrase din Psalmul 22. Trebuie să spun că luminozitatea acestei piese în care impulsurile venite dinspre muzica spectrală sunt evidente a surprins publicul vienez la prima ei audiție. Prespectiva luminii care însoțește moartea s-a dovedit a fi ceva nou...

În toate lucrările mele scrise până acum pe psalmi am folosit texte în mai multe limbi, dintre care una a fost ebraica. Am găsit că tocmai combinația dintre culoarea acestei limbi vechi și rotunjimea sonorității limbii engleze, spre exemplu, este foarte interesantă. Pe lângă acest aspect, studierea textului ebraic a deschis pentru mine o lume fascinantă, în care forța și concretețea sensurilor m-au inspirat, mi-au dat energie.

În *„Let Your Ears Be Attentive to My Voice..."* pentru cinci voci mixte (2015) pe texte din Psalmul 129 (în ebraică și engleză) și din *Sonette an Orpheus* de Rainer Maria Rilke (în germană), succesiunea limbilor însoțește curba formei. Aceleași cuvinte, propoziții se aud succesiv în două limbi. La fel se întâmplă și în *Voice of Joy* pentru mezzosoprană și ansamblu (2017), lucrare în care am folosit fragmente din psalmii 5, respectiv 30. Alegerea versetelor am făcut-o aici în funcție de prezența cuvântului *„bucurie"* și am găsit că impactul fonetic în limba engleză - *„Joy"* - este cel mai intens; de aici opțiunea pentru limba engleză și nu pentru cea maternă, sau cea germană.

A.A.: De asemenea, o zonă importantă a creației dumneavoastră este reprezentată de muzica de inspirație folclorică – arhaică, folclorul de tradiție.

D.C.P.: Folclorul muzical românesc de strat vechi este o lume complexă în care am avut ocazia să intru la începutul anilor '90. Interesul meu a fost deopotrivă legat de context, de ritual, dar și de caracteristicile strict muzicale – scări, ritm, timbru, instrumente, emisie vocală, etc. De-a lungul anilor, drumul meu a făcut diverse „popasuri", abordarea fiind foarte variată. Parcurgând acum lista de lucrări, am

constatat că ceea ce m-a atras în primul rând a fost ritmul giusto. Așa s-a născut *Zicala dobei* pentru flaut, pian și percuție (2004) sau, într-o altă variantă, violă, pian și percuție (2006) unde interpreții cântă nu numai la instrument, dar și din gură. Binecunoscutul colind *Leușoru ș-o tunatu* din zona Pădureni se aude ca atare, prima secțiune a piesei fiind inspirată de cântatul nesincronizat tipic secvențelor instrumentale din cadrul obiceiului colindatului. Politempie, scări netemperate prepentatonice – acestea sunt, iată, câteva din elementele care m-au atras și de care am făcut uz în lucrările mele. După zece ani de la prima *Zicală a dobei*, piesa s-a transformat în *La colindat* (2014) unde formulei inițiale li s-a adăugat un actor, un clarinet și un acordeon, totul transformându-se într-o scenă de colindat. Dacă *Zicala dobei* a fost dedicată Trio-ului Contraste, *La colindat* a fost interpretată în primă audiție de un ansamblu vienez de această dată, Wiener Collage, ai cărui membri au cântat în românește! Și nu ar fi de admirat numai aspectul tehnic rezolvat exemplar, dar și cel estetic, muzicienii trebuind să facă un salt enorm de la Schönberg, Webern sau Cerha la o muzică frustă, robustă, de o cu totul altă factură. În aceeași categorie aș încadra și experiența la fel de îmbucurătoare cu prima audiție a piesei *Lioară* (2008), compusă pentru corul de fete al Liceului de Muzică din Viena, cu text deasemeni în românește.

În lucrarea *Joc* pentru vioară, clarinet și pian, a cărei primă versiune datează din 1994, ideea de plecare a fost cea a unei muzici energice de care simțeam nevoia la începutul anilor '90, melodia folosită fiind un dans din Bihor – regiunea mea preferată, alături de Apuseni.

Și pentru că am amintit de Apuseni, trec într-o altă zonă, cea a muzicii de bucium, din care m-am hrănit la diferite niveluri o perioadă lungă de timp. Aici ar intra pe de o parte *Ruf – Chemare* pentru corn natural/ corn în Fa, vioară și pian (2006), în care am folosit atât citatul, cât și procedee tehnice inspirate din *Semnalele de bucium* culese și transcrise de Corneliu Dan Georgescu, și pe de altă parte, piese precum *Auftakt, Austakt* pentru pian (2006), partea a III-a din *Ruf* pentru pian și ansamblu (2009), partea a V-a din *Vers les quatre points* pentru saxofon sau clarinet (2011), sau, mai recent, *Adorm..., ascult...* pentru clarinet și cvartet de coarde (2019), lucrare scrisă în amintirea lui George Balint.

Aminteam la început că ceea ce m-a interesat în folclorul românesc a fost deopotrivă contextul, obiceiul și semnificațiile lui. În *Vers les quatre points* regăsim un ritual, anume cel al înconjurării casei, a gospodăriei, cântând la bucium/ trâmbiță, pentru a alunga spiritele rele. În cazul piesei mele, interpretului i se cere să parcurgă

un cerc în jurul publicului, oprindu-se în cele patru puncte cardinale, pentru ca în ultima parte, a V-a, el să ajungă în centru, în mijlocul celor care ascultă și pentru care el a creat acel cerc protector de sunet.

A.A.: Dintre proiectele pe care le-ați realizat aș vrea să ne oprim puțin asupra proiectului *Der Klang Brâncuși,* ancorat în zona artistică românească, proiect din care fac parte lucrările *„...et une flûte”* și „*Maître du marteau”.*

D.C.P.: Proiectul multimedia *Der Klang Brâncuși* a fost realizat în decembrie 2007 la Viena, an când s-au împlinit 50 de ani de la moartea sculptorului. El a inclus muzică scrisă/ filme semnate de patru compozitoare originare din România, dar care trăiesc și activează în Austria – Ana Szilágyi și Dana Cristina Probst, Franța – Ana Giurgiu Bondue, respectiv Finlanda – Adina Dumitrescu, interpretă fiind flautista austriacă Sylvie Lacroix. Contribuția mea a constat din cele două lucrări pe care le-ați menționat. Prima este scrisă pentru flaut solo și folosește un text autobiografic în franceză al lui Brâncuși, sunetul flautului amestecându-se cu cel al cuvântului rostit, șoptit, cântat. A doua, mai complexă, compusă într-o primă variantă tot în 2007, și-a găsit forma definitivă în anul 2012, când ansambul s-a mărit iar muzicii i-am adăugat și un video cu imagini ale sculpturilor lui Brâncuși.

A.A.: Procedeele specifice muzicii spectrale sunt prezente în creația dumneavoastră încă din perioada lucrărilor de început. Cum a evoluat această relație a dumneavoastră cu muzica spectrală?

D.C.P.: În privința istoriei acestui drum al meu, sunt mai multe fire care conduc la „împrietenirea” cu muzica spectrală. Cred că interesul, curiozitatea pentru lumea armonicelor naturale, bucuria de a fi acolo cu urechea mi le-a trezit profesorul meu din liceu, Octavian Nemescu. Imediat ce am terminat facultatea am scris o lucrare bazată exclusiv pe șirul armonicelor naturale, cantata de cameră *Reflexe N* pentru mezzosoprană și instrumente (1985). A urmat apoi o perioadă în care această direcție a așteptat, cumva, în umbră. Pe drum, însă, mi-a devenit din ce în ce mai clar că, independent de cum și ce scriu, *armonia* este importantă pentru mine; că eu nu pot fi indiferentă la înălțimea sunetului, la relațiile de înălțime, lucrând numai la nivel de efect sonor, joc zgomot-sunet, ritm, densitate sonoră, etc.. Cât privește modurile, scările, preferința mea pentru modul acustic sau pentru semnalele de bucium duceau în aceeași direcție.

Un alt fir cred că este Impresionismul (din pictură), față de care simt o atracție fără rest, cum se spune. Și-apoi este muzica

franceză care pornește cu Debussy, Ravel și ajunge la Messiaen – culoarea care vine din armonie.

În pofida faptului că trăiesc în Austria, „inima mea muzicală" bate ceva mai departe, ca un arc care unește spațiul francez cu cel românesc. Aici, în Viena, însă, am avut ocazia să particip la workshop-urile mai multor compozitori francezi spectraliști și să le ascult muzica live. Lucrările lui Tristan Murail, spre exemplu, dar și analizele propriilor opusuri au produs o impresie puternică asupra mea. Îmi aduc bine aminte cum audiția în concert a piesei pentru pian *Cloches d'adieu, et un sourire... in memoriam Olivier Messiaen* a fost, pentru mine, un coup de foudre. Armonia și timbrul nu mai erau considerate elemente ce sunt percepute separat, ceea ce cunoșteam, de fapt, încă de la Messiaen. Ele se contopeau...

Izolat, aspecte preluate conștient din procedee specifice muzicii spectrale, impulsuri venite din această zonă au existat în muzica mea încă din primul deceniu al anilor 2000: în *Hommage à Messiaen* pentru violoncel și pian (2001), în *Auftakt, Austakt* pentru pian (2006), în partea a II-a din *Ruf* pentru pian și ansamblu (2009). Momentul evidenței l-a constituit lucrarea *„Am Orte des Lichtes"* pentru voce și pian (2010), pe care am amintit-o mai devreme. *Hängende Gewölbe* pentru vioară, clarinet și acordeon (2012) cu varianta pentru ansamblu numită *Hanging Vaults* (2012), *9pm Oxford Time* pentru ansamblu (2013), *Les voix cachées* pentru vioară și violoncel (2014), *„Let Your Ears Be Attentive to My Voice..."* pentru cinci voci mixte (2015), *Voice of Joy* pentru mezzosoprană și ansamblu (2017), *Profond miroir I, III* pentru ansamblu (2019), *Alba Carolina II* pentru ansamblu (2018/2020) sunt alte exemple în acest sens.

A.A.: Ați întemeiat, împreună cu sora dumneavoastră, compozitoarea Adina Dumitrescu, unul dintre cele mai longevive și interesante festivaluri de muzică din România, *Țintea Muzicală*, care cred eu a fi proiectul dumneavoastră de suflet. Ați pornit în 2009 și ați crescut foarte mult. Cum vedeți această evoluție? Cum vedeți soluții pentru manifestările muzicale în aceste noi vremuri pandemice?

D.C.P.: Festivalul s-a născut și continuă să-și tragă seva din bucuria unui ÎMPREUNĂ: noi, cele două gazde alături de muzicieni din România și muzicieni din alte țări; lucrări de care ne despart sute de ani și lucrări compuse doar cu câteva luni în urmă, ca două din fețele aceleiași roci; profesioniști și oameni care ascultă pentru prima dată în viață o lucrare de Mozart; verdele grădinii de la Țintea și ornamentele interioare ale Aulei Palatului Cantacuzino... Traiectoria festivalului eu o privesc acum în sens invers, cronologic vorbind.

Această creștere, evoluție, care, desigur, există aduce pentru mine reevaluarea începuturilor, a experienței actului artistic trăit într-un spațiu mic, personal.

...”noi vremuri”... Îmi doresc ca aceste vremuri să devină în curând vremuri trecute. Durerea acestui an și jumătate pe care l-am parcurs cu toții șontâc, șontâc a fost cea a retezării tocmai a lui A FI ÎMPREUNĂ. Iar fără un REAL ÎMPREUNĂ, inclusiv în actul artistic, nu putem supraviețui sufletește, uman. A căuta soluții în online pentru a continua cumva viața de concert, de spectacol nu reprezintă SOLUȚIA. Sunt țări care, având-o la dispoziție, ca și noi dealtfel, au pus-o în practică printr-o politică hotărâtă și care a știut să sădească încredere în populație. Mă refer la nordul, nord-vestul și vestul Europei. E de-ajuns să urmăm exemplul acestor state, și lucrurile pot recăpăta cursul firesc. Nu putem decât să sperăm că și România va merge pe acest drum.

SUMMARY

Andra Apostu
A Conversation with Dana Cristina Probst

Dana Cristina Probst is a Romanian composer who lives in Vienna. She also teaches composition, piano, harmony and music theory. In the same time she writes music, organizez concerts and she is also a member in the board of the Austrian Society for Contemporary Music (ÖGZM). Her approach on sacred texts (Psalms, prayer), the Byzantine music inspiration, the old folklore that is subtle stated in her music but also the spectral music techniques she uses are only some of the main features that define her musical style.

STUDII

Figuri emblematice ale percuţiei în jazz, până în anul 1970

Constantin - Iulian Nicolau

Dat fiind numărul redus de articole în limba română privind problematica setului de tobe în jazz, studiul de faţă și-a găsit motivaţia de a prinde contur ca o încercare de a sintetiza ceea ce a rezultat din efortul de a colecta, a capta felurite motive sau fraze de acompaniament care însoţesc, sprijină sau chiar inspiră discursul soliştilor. Rând pe rând am examinat personaje importante care au dobândit „măiestria” despre care pomeneşte Kenny Werner în cuprinsul cărţii sale intitulate *Effortless Mastery*.

Din punct de vedere al conţinutului fiecărui segment, am făcut apel la o scurtă descriere a vieţii celor 7 artiști selectați, dar şi la transcripţii (care pot fi considerate „semnături”) ale anumitor momente din înregistrările acestora, însoţite de o tâlcuire, de o interpretare a materialelor aduse în discuţie (atât transpunerea pe portativ a respectivelor fraze, precum şi „desluşirea”, decodificarea lor îmi aparțin).

Accentul a fost pus pe contribuțiile de acompaniament, și nu pe solistica figurilor emblematice alese, studiul propunându-şi totodată să găsească şi similitudini între „reacţiile” acestora, ori surse comune de inspiraţie.

Max(well Lemuel**) Roach** – [1924 – 2007]

Termenul *bebop*[1] trimite la numele unuia dintre cei mai semnificativi toboşari de jazz ai secolului trecut: Max Roach. Acest fapt se datorează interacţiunii sale cu saxofonistul Charlie Parker şi trompetistul Dizzy Gilliespie în vremea apariţiei acestei noi forme de manifestare artistică (este vorba despre anii '40).

Dintre cele două tehnici pe care le aduce Max Roach în discuţia cu autorul cărţii *Notes and Tones: musician-to-musician interviews*, prima are de-a face cu ceea ce se întâmpla în cluburile de pe *Fifty-Second Street* (aşadar, cu muzica pentru care şi Miles a părăsit Juilliard)[2], unde toboşarul era nevoit să ţină pasul cu limbajul dens, complicat al soliştilor menţionaţi anterior – cărora li se poate adăuga Coleman Hawkins[3]. Cealaltă tehnică se referă la muzica europeană, cu care acesta a luat contact la „Manhattan School of Music", graţie profesorului său de percuţie. Din convorbirea celor doi toboşari reiese că cele două abordări nu sunt numai diferite, ci şi incompatibile, motiv pentru care Max Roach a fost nevoit să se transfere la secţia de compoziţie, pledând în felul acesta pentru cea

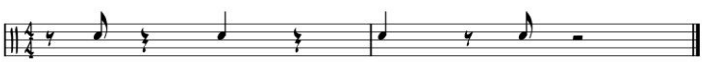
---

1 Din câte reiese din mărturisirile lui Max Roach, termenul *Be-Bop* desemna numele unei piese compuse de Dizzy Gillespie (la întrebarea criticilor cu privire la denumirea „muzicii acesteia neobişnuite", trompetistul a răspuns cu titlul piesei pe care tocmai o interpretase, afirmaţie care a condus ulterior la etichetarea întregului curent drept *bebop*). [Arthur Taylor, *Notes and Tones: musician-to-musician interviews*, ed. First Da Capo Press, edition 1993, New York, pp. 118-119.]

2 Miles Davis, Quincy Troupe, *Miles: The Autobiography*, Picador (Pan MacMillan), Lonon, 2012, p. 50.

3 Semnificativă pentru acestă tehnică este şi interiorizarea stilurilor toboşarilor reprezentativi pentru era *swing* (dintre aceştia îi amintim pe: Jo Jones, Sidney Catlett, Chick Webb, Kenny Clarke – cel de-al doilea nume însemnat în lumea toboşarilor în ceea ce priveşte emanciparea curentului bebop). Din această însuşire a limbajului înaintaşilor deducem faptul că maniera de acompaniament specifică perioadei swing este trunchiul pe care următoarele tendiţe muzicale s-au „altoit", acest limbaj fiind nu numai asimilat, ci şi îmbogăţit semnificativ (exprimându-ne astfel, facem trimitere la ceea ce H. R. Patapievici numeşte, într-o conferinţă de-a sa în marginea tipurilor de modernizare, „*înlocuirea prin altoire*", prin comparaţie cu „*aruncarea la coş*" a gândirii deja existente). [Horia-Roman Patapievici, *Discernământul modernizării*, Ed. a 2-a, ed. Humanitas, Bucureşti, 2009, p. 73.]

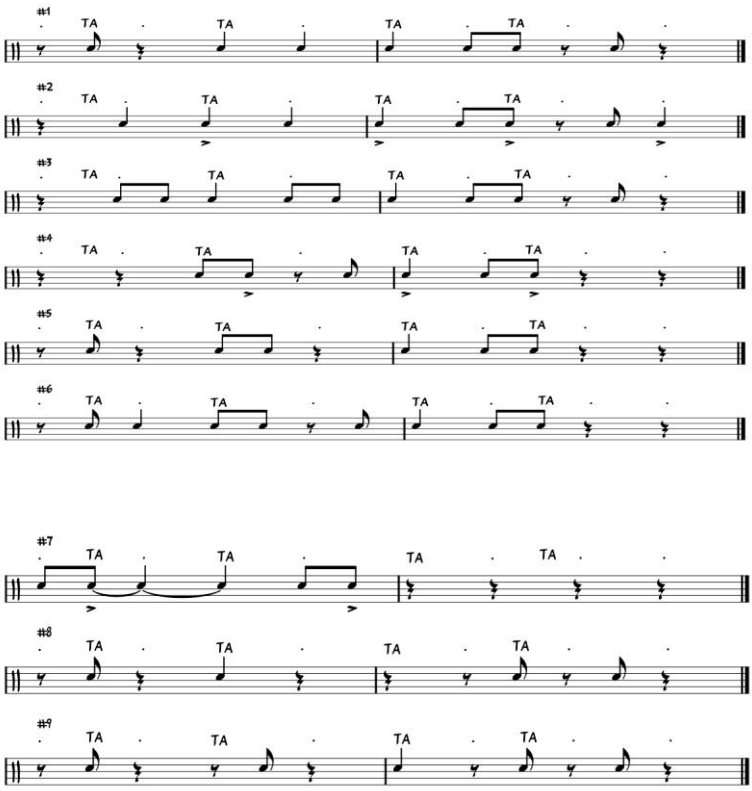
dintâi, pe care o numeşte „*a highly developed tehnique for playing black music*”[1].

Pentru a ne apropia de maniera de acompaniament specifică lui Max Roach, ar trebui identificate sursele de inspiraţie pentru „intervenţiile”, punctajele sale, ori ale toboşarilor în genere. Din acest punct de vedere, o privire îndreptată înspre *riff*-urile big-band-urilor se impune, dată fiind înrâurirea evidentă a acestora asupra frazelor de acompaniament ale reprezentanţilor secţiilor ritmice. Căutând a explica fenomenul, ne întrebăm dacă ar exista un „motor” ce a generat intervenţiile suflătorilor – o formulă ritmică ce a servit drept punct de plecare pentru mai multe motive de acompaniament ce au rolul de a îmbogăţi discursul solistic. În urma audierii unor înregistrări semnate Count Basie, am constatat că respectiva soluţie „generatoare” există, prezentându-se astfel:

Pentru o mai bună înţelegere a *frazei-mamă*, vom recurge la câteva dintre principiile de bază ale muzicii, anume binomurile tensiune-rezolvare, acumulare-eliberare, întrebare-răspuns. Astfel, vom îndrăzni să interpretăm cele două măsuri punând pe seama timpilor tari, tensiunile, iar a contratimpilor, rezolvările, sugerând că prima măsură reprezintă întrebarea, iar cea de-a doua, răspunsul.

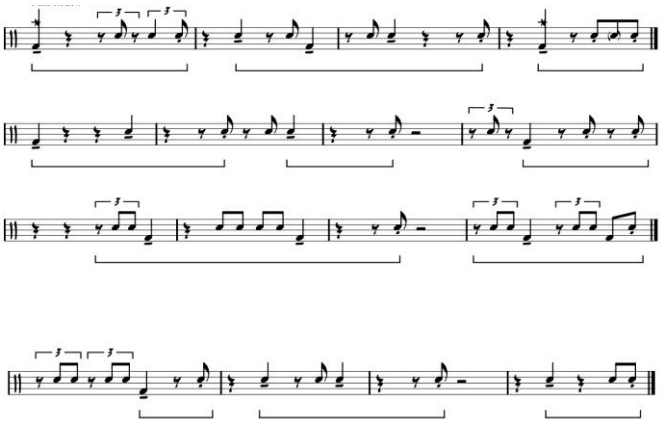
Cum poate un enunţ atât de simplu ca motivul ritmic din imaginea de mai sus să servească drept sursă de inspiraţie pentru paleta atât de cuprinzătoare a „completărilor” acompaniatorilor? Răspunsul rezidă în prelungirea tensiunii prin pauze, sau chiar prin adăugarea unor noi tensiuni – aşteptările receptorului cu privire la rezolvare fiind astfel înşelate. De asemenea, poate fi vorba şi despre omiterea câtorva punctaje, sau întărirea rezolvării prin adăugarea unui al doilea contratimp. Iată câteva exemple[2]:

---

[1] Arthur Taylor, *Notes and Tones: musician-to-musician interviews*, p. 118.

[2] 00:08, 00:43 - https://www.youtube.com/watch?v=f8BqJ83PXVg (#1 – #2, Count Basie: „Pound Cake”); 00:03, 01:20, 01:01 - https://www.youtube.com/watch?v=ohzjGoo9OIk (#3 - #6, Count Basie: „You and your love”); 00:12, 00:46, 01:56 - https://www.youtube.com/watch?v=JtIYtg_k02E (#7 - #9, Count Basie: „And the angels sing”).

[Dintre numeroasele exemple de riff-uri întrebuinţate în fiecare dintre piesele de mai sus s-a recurs doar la câteva, pentru a oferi o reprezentare grafică a procedeelor de prelucrare ale frazei-generatoare, aceasta fiind reprezentată deasupra, prin simbolurile „.” şi „TA”[1].]

Întărind ideea conform căreia Max Roach este adânc ancorat în tradiţia swing, vom recurge la câteva exemple dintre „punctajele” sale, bazate pe alternanţa dintre sonorităţile încărcate cu tensiune şi cele care asigură destinderea[2]:

[1] „.” = pauze, iar „TA” = lovituri.
[2] 00:35, 01:15, 01:38, https://www.youtube.com/watch?v=tTdPLDN12PU („Hornin’ In” - *Genius of Modern Music*, *vol. II*, Thelonious Monk).

În mostrele de mai sus, sunetele au fost examinate exclusiv prin prisma importanţei în raport cu metrul, sau, altfel spus, în relaţie cu ideea de tensiune-rezolvare (liniile de dedesubtul portativului, paralele cu acesta, având sarcina de a indica durata de timp pe care se întinde „încordarea", culminând cu timpii slabi, cu „limpezirea" zbuciumului)[1]. Putem observa că protagonistul nostru asociază de regulă tensiunea cu frecvenţele joase (respectiv toba mare), lăsând rezolvarea în seama tobei mici (deşi acest element este folosit în ambele situaţii; despre această ambivalenţă nu poate fi vorba în cazul tobei mari, de regulă). Un alt aspect demn de a fi menţionat este acela că nu se ţine cont de bara de măsură, ci mai degrabă de expunerea asimetrică a oratorului, rezultând o participare în acelaşi spirit, anume al „elasticităţii" metrului.

Spre deosebire de limbajul mai lesne de încadrat, mai „accesibil" al swing-ului, bebop-ul sparge simetria, lăsând ascultătorul fără suflu deoarece evenimentele se succedă cu o mai mare repeziciune, independent de picioarele metrice principale[2] (cu toate că forma rămâne intactă), iar tempo-ul, de regulă, este unul alert.

Alte deosebiri între tipul de acompaniament specific erei swing şi cel al bebop-ului ar fi utilizarea frecventă a fusului în swing (componentă căruia i se atribuise pe atunci denumirea de „time keeper"), proporţia dinamică dintre elemente – în swing, prezenţa

[1] Pentru a ilustra opoziţia dintre cele două tipuri de sonorităţi, am făcut apel la *tenuto* (în privinţa tensiunii) şi *staccato* (înfăţişând rezolvarea).
[2] De aici expresia „muzică sincopată".

tobei mari pe dedesubtul reacţiilor (federing) este mai sonoră. Din punct de vedere al momentelor solistice, toboşarii au fost nevoiţi să ţină pasul cu virtuozitatea celorlalţi instrumentişti, incorporând în solo-uri sau trade-uri[1] formule ritmice din ce în ce mai sincopate, cu un grad crescut de dificultate.

Nu în ultimul rând ar fi de adăugat faptul că lui Max Roach i se datorează incorporarea tuturor elementelor în „contra-melodiile" realizate de toboşari pe întreg parcursul solo-urilor, dar şi stabilirea unei *norme* privitoare la acordajul tobelor, selectarea cinelelor.

Art(hur) **Blakey** - [1919 - 1990]

Liderul grupului *The Jazz Messengers* - Art Blakey - este apreciat în mod deosebit pentru *feeling* şi *sunet*[2]. În ceea ce priveşte dezvoltarea sa ca artist, acesta mărturiseşte că „*playing on the road*" este modalitatea prin care se formează cu adevărat un instrumentist, referindu-se în special la impactul pe care l-a avut asupra sa „centrul gravitaţional al muzicii improvizate", anume New York-ul (mai precis colaborările cu Fletcher Henderson şi Billy Eckstine)[3].

Printre trăsăturile sale caracteristice se numără şi aceea de „povăţuitor", formator, deoarece încuraja tinerii de culoare să devină lideri (nu fără pregătirea necesară în prealabil – „*schooling*"). Proiectul prin care reuşea acest lucru a luat naştere imediat după desprinderea de Billy Eckstine - este vorba despre „17 Messengers". Din povestirile sale reiese că scena de jazz a început să piardă din avânt odată cu disoluţia big-band-urilor şi închiderea cluburilor (determinată de numărul redus de „*black musician who were stars*")[4].

---

[1] Dialoguri solistice între cel puţin două instrumente (schimburi, eng. *trade* = schimb; a comercializa). În genere, când vine vremea pentru cuvântarea toboşarului din momentul trade-ului, celelalte instrumente se retrag, reintrând în momentul în care bateristul îşi reia rolul de acompaniator.

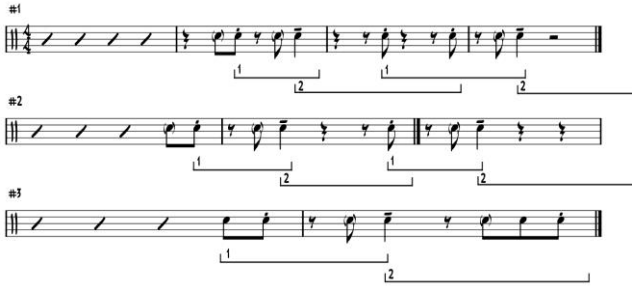
[2] Pentru a întări această afirmaţie, vom apela la răspunsul lui Blakey formulat în contextul întrebării referitoare la acordajul tobelor: „*I don't tune them. (...) The Africans don't tune their drums, and they beat the shit out of them. They sound good. An African uses whatever sounds good to his ear at that time. (...) All I want is to get that feeling and that sound. If I hit the drum and the people in the audience say woo, I got them*." [Arthur Taylor, *Notes and Tones: musician-to-musician interviews*, p. 245.]

[3] Arthur Taylor, *Notes and Tones: musician-to-musician interviews*, pp. 239-240

[4] Arthur Taylor, *Notes and Tones: musician-to-musician interviews*, p. 241.

Motivul pentru care tehnica a pierdut teren în faţa efectului în ochii lui Blakey poate fi explicat prin atenţia acestuia îndreptată înspre *sufletul omului*, dat fiind faptul că „*people could't care less if you're playing ratamacues or paradiddles*[1]*. But if you get their attention, then you go into your thing. This is the way it works; the human being doesn't care how technical you are*"[2]. Din cuvântarea sa reiese că aceiaşi „părinţi" ai setului de tobe, Sid Catlett (căruia îi datorează îndreptarea atenţiei înspre efectul produs de muzică, vorbindu-i totodată şi despre importanţa tremolo-ului: „*When you're in trouble son, roll*!") şi Chick Webb sunt modelele sale – altfel spus „cei mai fantastici toboşari" pe care el i-a ascultat vreodată -, fapt ce demonstrează obârşiile, sursele de inspiraţie comune cu cele ale lui Max Roach.

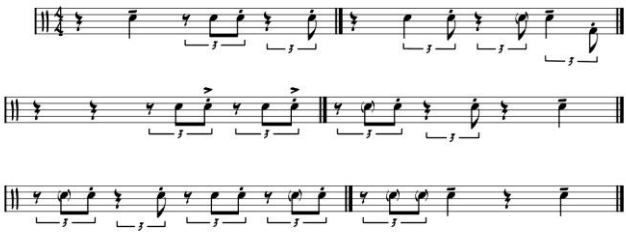
Iată o scurtă incursiune în formulele de acompaniament pe care Art Blakey le preferă[3], acestea putând fi întâlnite în numeroase înregistrări de-ale sale:



Pentru analiza celor trei exemple s-au folosit două interpretări: prima, în acord cu greutatea cu care Art Blakey se aşează pe timpii tari - de cele mai multe ori fără a rezolva tensiunea (putem pune explicaţia pe seama *inversării rolurilor timpilor*, astfel încât cei tari să fie trataţi ca „risipiri" ale acumulărilor produse de cei slabi) -, iar cea de-a doua, în conformitate cu ilustraţiile anterioare. La o privire mai atentă, observăm că este vorba despre o singură „idee", reluată

[1] Formule ritmice ce se numără printre *rudimente (*mici fragmente ritmice ce servesc drept bază pentru pattern-uri mai complexe).
[2] Arthur Taylor, *Notes and Tones: musician-to-musician interviews*, p. 245.
[3] Piesa la care fac referinţă exemplele se înscrie pe albumul *Soul Station*, semnat Hank Mobley („This I dig of you": 02:24, 04:14, 03:22 - https://www.youtube.com/watch?v=0yocco67La8).

începând de pe alţi timpi (ceea ce în engleză apare sub denumirea de *phrasing*), ori preschimbată, variată, lăsând pe dinafară o optime.

O caracteristică a lui Blakey este aerisirea discursului său contrapunctic, participând mai degrabă *pasiv*, cu asigurarea substratului ritmic prin groove-ul de bază – pattern-ul de swing – decât activ, prin intuirea direcţiei solistice, subliniată de toba mică şi/sau toba mare[1]. Pentru a transpune pe portativ ceea ce tocmai s-a adus în discuţie, vom apela câteva dintre intervenţiile scurte (întinse pe durata unei singure măsuri) cu care Blakey întregeşte solo-urile de pe piesa ce poartă semnătura lui Cannonball Aderley, parte din albumul cu acelaşi nume – „Somethin' Else"[2]. Aceste răspunsuri sunt aşezate la distanţă unele de altele, fapt ce se opune ideii de *perpetuum mobile* – înţeles ca o mişcare continuă, pe dedesubtul solo-urilor - cu care ne-a obişnuit Max Roach, ori Philly Joe. Aici, accentul cade pe ritmul propriu-zis, pe pattern-ul de swing ca element principal, subliniat şi prin loviturile violente ale fusului acţionat cu piciorul - pe timpii doi şi patru. Restul elementelor se situează în plan secund pe graficul însemnătăţii (ca intensitate, întrebuinţare), toba mică având de cele mai multe ori cuvântul.

[1] Apelul la o paletă dinamică impresionantă este un alt atu al său.

[2] S-au folosit aceleaşi semne ca mai sus (tenutto, stacatto), renunţându-se însă la linia care arată durata de timp pe care se întinde celula – aceasta deoarece în anumite situaţii tensiunea (sau rezolvarea) lipseşte, spectatorii rămânând astfel cu aşteptările înşelate. Până acum, a fost folosită scriitura ce simplifică citirea, folosindu-se eclusiv de optimi (acestea vor fi cântate swingat). De acum încolo, vom avea de-a face cu o altă modalitate de reprezentare, orientată înspre optimea de triolet, pe de-o parte spre a arăta cele două timpuri de scriitură, iar pe de altă parte datorită formulelor ritmice având în componenţă mai multe optimi de triolet (00:17, 00:22, 00:40, 01:29, 01:48, 02:00 - https://www.youtube.com/watch?v=I5B4fQeYsX4).

(Joseph Rudolph) „**Philly Joe**" **Jones** – [1923 - 1985]

Cel ce avea să devină una dintre cele mai proeminente figuri ale jazzului – Philly Joe Jones – a încăput (în perioada sa de ucenicie) pe mâinile legendarului Cozy Cole, cel căruia îi va atribui ulterior descrierea: „*a heavy teacher*", „*a top-knotch teacher*" sau „*one of the best in the world*". Acest îndrumător a insistat asupra rudimentelor şi a citirii partiturilor. Însă până a-l întâlni, Philly Joe, a fost impulsionat de către Max Roach şi Art Blakey să se mute în New York spre a interacţiona cu muzicienii de acolo (demne de luat în seamă ar fi vizitele săptămânale pe care i le făcea Philly Joe lui Max Roach; de aici deducem înrâurirea de ne-tăgăduit a celui ce căpătase deja recunoaştere pe scena jazzului din New York asupra tânărului aflat în plină ascensiune)[1]. În afară de Cozy Cole, toboşarul născut în Philadelphia – de unde şi denumirea de „Philly" - îi datorează multe dintre deprinderile formate în decursul timpului şi lui Charles Wilcoxon, căruia i-a fost elev (se zvoneşte că toboşarul în cauză purta mereu în desagă o metodă scrisă de Wilcoxon)[2].

Începând a fi parte integrantă din scena de jazz a New York-ului în anii '40, Philly Joe şi-a pornit colaborarea cu exponenţi de soi ai bebop-ului, dintre care îi amintim pe: Johnny Griffin, Dexter Gordon, Fats Navaro, Benny Golson şi Tadd Dameron, acesta din urmă exercitând o puternică influenţă asupra sa (printre sfaturile pe care le-a desprins de la pianist se numără şi viziunea „cuprinzătoare" pe care era nevoit să o posede toboşarul în opinia acestuia – fiind obligat să facă faţă în situaţii distincte, precum ipostaza de big band şi totodată cea de combo)[3]. Cu toate acestea, conturarea personalităţii sale muzicale deosebit de creative s-a produs graţie adeziunii la quintetul lui Miles Davis[4].

---

[1] Interesant este faptul că însuşi M. Roach a fost supravegheat îndeaproape de către Cozy Cole, ceea ce ne împinge să mai adăugăm un argument pe lista celor care atestă asemănarea limbajului studenţilor celui din urmă, date fiind obârşiile comune.

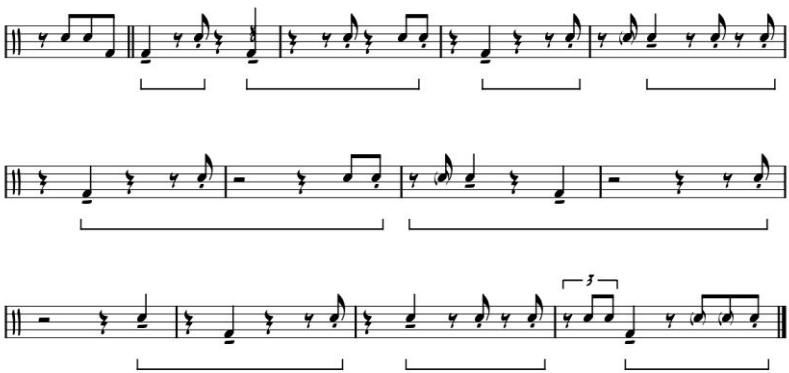
[2] Arthur Taylor, *Notes and Tones: musician-to-musician interviews*, p. 42.

[3] În legătură cu această afirmaţie amintim de proiectul fondat de Philly Joe şi Don Sickler în 1980, intitulat „Dameronia" (membrii acestui grup şi-au propus a scoate la lumină compoziţiile şi aranjamentele ce purtau semnătura lui Tadd Dameron, în amintirea colaborării roditoare dintre cei doi - Philly Joe şi Tadd Dameron).

[4] Albumele de referinţă sunt: *Round About Midnight*, *Cookin'*, *Relaxin'*, *Workin'*, *Steamin'* (with the Miles Davis Quintet).

Mai târziu, înaintând către faza modală, trompetistul a adunat quintetul în studio pentru ultima oară, dând naştere albumului pe care Tony Williams îl consideră „albumul de jazz al tuturor timpurilor" – *Milestones* – afirmând: „*it had the spirit in it of everyone who plays jazz*"[1].

Tot acest preambul a avut darul de a contura fundalul pe care s-a instalat individualitatea lui Philly Joe (pe care Miles o căuta - după colaborarea lor - şi în toboşarii cu care urma să cânte)[2]. Putem cădea de acord că stilul său a fost „înregistrat" de generaţiile viitoare (după cum Sid Catlett e de regăsit atât în maniera de a cânta a lui Max Roach, cât şi în cea a lui Philly Joe, numărându-se printre etaloanele fiecăruia dintre cei doi), putând fi asemuit cu o piatră de temelie - ceea ce îi asigură o stea în *Downbeat Magazine*, situându-se pe locul secund ca importanţă în 1961, după Max Roach.

Pentru a stabili în ce măsură stilul de acompaniament al lui Philly Joe este preluat din limbajul „clasic", devenit normă, ne vom servi de câteva „dovezi"[3]:

Încă de la prima vedere constatăm o similitudine între reprezentările imagistice de mai sus: „soluţionarea" contracţiilor, lipsa răgazului între intervenţii (fiind vorba mai cu seamă de o contra-melodie, decât de o tehnică responsorială, ceea ce ne trimite cu

[1] Miles Davis, Quincy Troupe, *Miles: The Autobiography*, p. 254.
[2] Miles Davis, Quincy Troupe, *Miles: The Autobiography*, p.190.
[3] 00:00 - https://www.youtube.com/watch?v=1_ULzc0GvJI („Blues for Philly Joe" – *Newk's Time,* Sonny Rollins).

gândul la Max Roach), precum şi prelungirea tensiunilor sau a rezolvărilor în felurite chipuri. Pare că diferenţa constă în durata de timp care precedă de-tensionarea, în felul în care a fost întărită, subliniată aceasta (prin raportare directă la solist, se subînţelege).

Dintre elementele caracteristice ale personajului în cauză, lesne de remarcat în urma audiţiei înregistrărilor quintetului lui Miles Davis, semnalăm „nepotrivirea" voită între toboşar şi basist (având în vedere că diferenţa dintre cei doi constă în *distincta apreciere a timpilor*, Jones aşezându-se pe pătrimi sau înaintea acestora, iar Chambers raportându-se la bătaia cinelului cu o doză de letargie, preferând a se poziţiona în urma acestuia)[1], ritmul caracteristic repetitiv, obsedant ce reliefează timpul patru printr-o lovitură puternică pe rama tobei mici („*Philly's lick*", după cum devenise cunoscut la vremea aceea)[2], dar şi feluritele sonorităţi înscrise în predica sa – cea mai des întâlnită fiind cea de tipul „stick on stick", ori, altfel spus, *stick shot*.

Cu toate că Trane[3] atrăgea atenţia prin maniera sa de a cânta, fiind încă necunoscut la debutul formaţiei (atât de mult impresiona, încât „*it made Sonny go out and change his style*"), motorul responsabil pentru buna funcţionare a proiectului era însuşi Philly Joe. În legătură cu acesta, liderul grupului recunoaşte că „*Philly Joe was the fire that was making a lot of shit happen. See,* continuă acesta*, he knew everything I was going to do, everything I was going to play; he anticipated me, felt what I was thinking*"[4].

(Anthony) **Tony** (Tillmon) **Williams** – [1945 - 1997]

Iată-ne nevoiţi să ne întoarcem iarăşi privirea la cel care a adus la fiinţă două dintre cele mai remarcabile quintete din istoria jazz-ului – Miles Davis. Din cel de-al doilea grup a făcut parte şi Tony Williams, descoperit de trompetist prin Jackie McLean (acesta din urmă punându-l în legătură cu mai mulţi tineri instrumentişti cu care avea să interacţioneze în viitor, printre care basistul Paul Chambers,

[1] Nota discordantă dintre cei doi aducând secţiei ritmice o valoare şi o apreciere deosebită în rândul muzicienilor de jazz, rămânând un etalon.
[2] Miles Davis, Quincy Troupe, *Miles: The Autobiography*, p. 189.
[3] John Coltrane
[4] Miles Davis, Quincy Troupe, *Miles: The Autobiography*, p. 189.

sau toboşarul Art Taylor)[1]. Imediat ce l-a auzit pe tânărul toboşar, Miles a fost pe deplin fermecat, afirmând: „*this was going to be one of the baddest motherfuckers who had ever played a set of drums*".

În încercarea de a contura o nouă formulă, Miles a adus laolaltă trei dintre muzicienii care urmau să alcătuiască ceea ce avea să se cheme *The Second Great Quintet* – Tony Williams, Ron Carter, Herbie Hancock. Aceştia s-au adunat în „atelierul" viitorului lor lider pentru a se cunoaşte din punct de vedere muzical, interacţionând pentru câteva zile. La scurt timp după aceea, pianistul a aflat că va participa la înregistrările albumului aflat în lucru - „Seven Steps To Heaven" (ceilalţi doi instrumentişti făcând deja parte din grup), procesului punându-i-se punct în 1963. Au urmat apoi turneele, împletite cu fascinaţia, uimirea auditorilor.

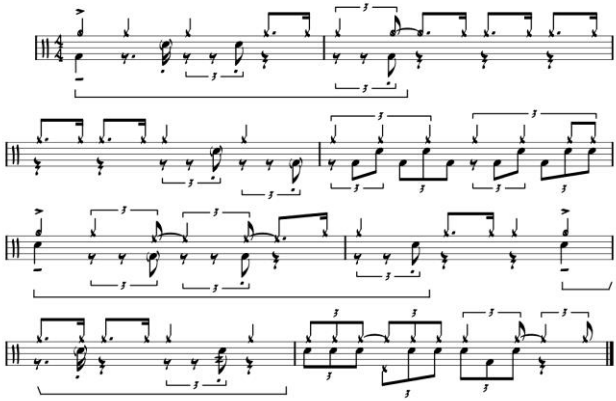
Pentru a-l descrie pe Tony, autobiografia trompetistului scoate la iveală exprimări ca: „*he just lit a big fire under everyone in the group*", ori „*Tony was always the center that the group's sound revolved around*", sau „*they could play anything they wanted to*" (despre secţia ritmică a celui de-al doilea quintet al său, implicit şi despre Tony). Cu toate acestea, din cele scrise reiese că cei cu care toboşarul împărţea scena aveau trebuinţă de atenţie sporită şi reacţii imediate („*you had to be real alert and pay attention to everything he did*") pentru a se păstra în aliniament cu ceilalţi, în privinţa tempo-ului şi a sunetului. Acestea se datorau imprevizibilităţii, creativităţii sale („*he changed the way he played every night and played different tempos for every sound and every night*")[2].

Având în vedere faptul că personajul nostru a început a se afişa în compania muzicienilor de mai sus începând cu vârsta de 17 ani, putem înţelege de ce la vremea respectivă din ce în ce mai mulţi oameni susţineau că „*Tony was going to be the greatest drummer who had ever lived*", însuşi Miles încredinţându-ne că „*nobody ever played as well with me as Tony did*"[3].

Odată ce saxofonistul George Coleman a părăsit grupul pe temeiul libertăţii pe care şi-o asuma secţia ritmică în momentul în care dispărea liderul lor de pe scenă, cel de-al doilea quintet - *The Second Great Quintet* – a fost plăsmuit, vechiului saxofonist substituindu-se Wayne Shorter (cu toate că, între cei doi, Miles a apelat la ajutorul lui

[1] Miles Davis, Quincy Troupe, *Miles: The Autobiography*, p. 145.
[2] Miles Davis, Quincy Troupe, *Miles: The Autobiography*, p. 254.
[3] Miles Davis, Quincy Troupe, *Miles: The Autobiography*, p. 254.

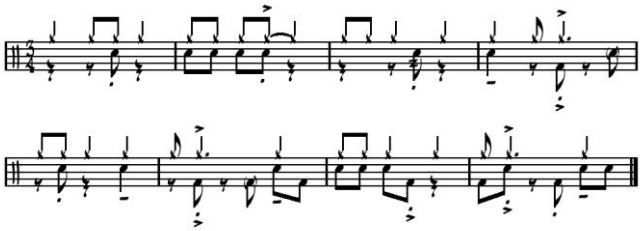
Sam Rivers, până ce Wayne avea să-şi încheie înţelegerea cu cei de la „The Jazz Meesengers"). Albumele de referinţă în această formulă sunt: *E. S. P.* , *Miles Smiles*, *Sorcerer*, *Nefertiti*, *Miles in the Sky*, *Files de Kilimanjaro* (la care putem alipi şi *My Funny Valentine – Miles Davis in concert* şi *Four and More*, împreună cu *The Complete Live At The Plugged Nickel 1965*, captate din apariţiile live).

În continuare vom înfăţişa un exemplu de acompaniament specific lui Tony Williams, cuprins pe înregistrarea „My Funny Valentine", din 1965, pe scena *Filarmonicii* din New York[1]:

Primul contact cu o asemenea partitură poate produce descurajare, nelinişte, dată fiind complexitatea vădită. Vom încerca însă să cuprindem cu mintea materialul, analizând pe rând fiecare dintre elemente.

În primul rând, privind din perspectiva *ride*-ului (a elementului în jurul cărora gravitează toate celelalte), desprindem următoarele însuşiri: inconstanţa, noutatea – prin lipsa caracterului repetitiv care antrenează memoria -, pendularea între diferitele subdiviziuni (ceea ce produce pe plan psihologic efecte simţitoare; este vorba despre subdiviziunile de triolet şi de şaisprezecimi), renunţarea pe-alocuri la menţinerea pulsaţiei (prin participarea activă la „reacţiile" care rămâneau până atunci în grija celorlalte membre), alternanţa dintre ride şi un alt cinel lovit puternic – având rolul de a marca, printr-o diferenţă semnificativă de dinamică - un anumit moment.

[1] 02:58 - https://www.youtube.com/watch?v=XdrAzpYdOYs.

În al doilea rând, remarcăm lipsa unuia dintre elementele principale, anume *fusul*. În ciuda recunoştinţei pe care tradiţia a acordat-o acestui instrument în sine (exprimare intenţionată, bazată pe ideea conform căreia setul de tobe a luat naştere prin împreunarea mai multor percuţii distincte, odată cu apariţia pedalelor), Tony Williams preferă să se raporteze la acesta ca la un efect, o pată de culoare. Totuşi, în alte ipostaze, balanţa se răstoarnă prin înlocuirea „time keeper"-ului (ride-ul, de la bebop încoace) cu fusul, prin marcarea fiecărui timp, fapt ce conferă o libertate a mâinii drepte de neconceput până atunci.

Concentrându-ne atenţia asupra percuţiilor cu membrane, constatăm o lărgire a orizontului în termenii acompaniamentului, prin preferinţa pentru valori mărunte de timp (optimi de triolet) ce se prezintă sub forma unui şir mai lung de lovituri succesive. Acestea sunt grupate asimetric, antrenând percepţia asistenţei într-un mod similar momentului în care se produce un dezechilibru, cauzat de desprinderea de repere - de picioarele metrice principale, în cazul nostru. Citatul de mai sus cuprinde două astfel de tipuri de grupări: de două optimi de triolet şi de patru optimi de triolet. Cu toate acestea, limbajul predecesorilor nu a fost înlăturat definitiv, dat uitării (formulele de acompaniament clădite pe valori de timp independente unele de altele, cu tensiuni şi rezolvări, fiind parte integrantă), ci, mai curând, a fost extins.

Vom păşi acum pe tărâmul tempo-urilor rapide, alegând o porţiune din piesa înscrisă pe acelaşi album, *My Funny Valentine* – „All Blues"[1]. Deşi anumiţi parametri sunt diferiţi faţă de exemplul anterior – măsura, tempo-ul -, putem schiţa o examinare similară cu cea de dinainte (chestiune care va scoate la iveală multe puncte în comun), scoţând din context fiecare element: *ride*-ului nu i se poate găsi un pattern repetitiv, constant (exceptând portativul al doilea), cu

[1] 01:16 - https://www.youtube.com/watch?v=BFuouqVU3G4.

toate că, la o cercetare mai amănunţită putem identifica celule de câte două măsuri având în comun accentul de pe up-beat-ul timpului doi în măsurile secundare; *fusul* este lăsat pe dinafară; celelalte percuţii dialoghează, printr-o raportare directă la cinel şi la solist (evident), grupându-se aşijderea ride-ului, în celule de câte două măsuri.

Din interviul lui Arthur Taylor rezultă faptul că în spatele talentului extraordinar al tânărului toboşar, primit pe scena jazz-ului cu multe urale, se ascunde multă muncă[1], mai precis „*eight hours a day, everyday, from about 1956 until about 1962*"; iar referitor la influenţe, în răspunsul său întâlnim numele personalităţilor despre care s-a scris până acum – Max Roach, Art Blakey, Philly Joe Jones – completate de Jimmy Cobb şi Art Taylor[2]. Aşadar, noile generaţii de toboşari îşi trag seva din rădăcini mai apropiate de suprafaţă, respectiv din figuri de dată mai recentă. În altă ordine de idei, asimilarea trecutului, prin limbajul toboşarilor-liant (cei care fac legătura între vechi şi nou, între generaţiile cu care s-a mândrit era swing-ului şi cele ce se regăsesc în avangardă, free, fusion – mai cu seamă toboşarii de bebop, hard-bop), este inclusă în bagajul cuprinzător al celor printre care se numără şi Tony Williams.

Amintindu-şi de Charlie Parker şi Bud Powell, de vremurile de dinaintea anului naşterii sale – 1945 -, toboşarul celui de-al doilea quintet al lui Miles susţine: „*I wish I had been born earlier because of that whole period with Bud and Bird. I'm really sorry I missed that. That holds a special place in my heart, really*"[3].

Procesul prin care o formă de exprimare specifică unei anumite culturi se transformă într-o „încadrare artistică" - pusă pe seama unei „devitalizări" - este cuprins în următoarele cuvinte care figurează printre replicile lui Tony Williams, în seria de interviuri pusă la punct de toboşarul Art Taylor: „*They've made jazz an art form, put it in concert halls, made it intellectual, and that's one way they killed it. So did the rock. I would like to see the vitality back that used to be there. (…) There isn't any vitality in the cats anymore*"[4]. Mergând pe aceeaşi linie, filosoful român Constantin Noica pomeneşte despre „*drama generaţiei de azi*" fundamentată pe conflictul dintre etern şi

---

[1] Aceasta ne trimite cu gândul la spusele lui G. Enescu („*Odihneşte-te de muncă prin muncă*!"), ori la deviza călugărilor benedictini – „*Ora et labora*".
[2] Arthur Taylor, *Notes and Tones: musician-to-musician interviews*, pp. 160-161.
[3] Arthur Taylor, *Notes and Tones: musician-to-musician interviews*, p. 165.
[4] Arthur Taylor, *Notes and Tones: musician-to-musician interviews*, p. 163.

istoric, dintre „*cultura conştientă*" care nu poate fi altcumva decât „personală" - „*o formă de individualizare*" - şi *anonimat*, atribuindu-i creaţiei populare „*o anumită spontaneitate creatoare care o apropie mai mult de natură decât de cultură*"[1].

Elvin (Ray) **Jones** – [1927 - 2004]

Debordând de vitalitate şi forţă, împletite cu alcătuiri sonore dintre cele mai inedite, Elvin Jones ni se înfăţişează în termenii furtunii dezlănţuite, participând trup şi suflet la momentul artistic. Conexiunea dintre membrii quartetului saxofonistului John Coltrane – printre care îl punem la socoteală şi pe eroul nostru – a asigurat grupului un loc de cinste în istoria muzicii improvizate, cei patru contopindu-se într-unul singur, nefiind altceva decât o voce care înalţă o rugăciune sinceră, plină de însufleţire şi de o intensitate remarcabilă.

Păstrându-ne însă pe o linie cronologică, vom trece în revistă colaborările importante, care prevestesc momentul compunerii ansamblului lui Coltrane – pe scurt, ascensiunea către definitivarea personalităţii muzicale a lui Elvin Jones, având ca punct culminant întâlnirea dintre cei patru instrumentişti.

Cariera sa începe concomitent cu părăsirea cadrului armatei şi instalarea în clubul „Bluebird Inn", în oraşul Detroit, ca parte componentă din „the house band"[2], la un loc cu Billy Mitchell, Thad Jones şi James Richardson. Aici intră în contact cu nume strălucite din jazz, cum ar fi cel supranumit Bird[3], Sonny Stitt,Wardell Grey, Miles Davis. De aici s-a „înfiripat" o colaborare cu trompetistul din urmă, întinsă pe durata a şase luni[4].

La chemarea lui Elvin, mai mulţi muzicieni de jazz se adunau în fiecare început de saptămână în casa acestuia - „*We would jam and have a ball. That went on for a couple of years. It was that kind of community support*". Cu această ocazie s-a putut produce interacţiunea cu alte personalităţi ilustre din lumea jazz-ului, din care vom aminti doar câţiva (lista numelor fiind destul de generoasă): Barry Harris, Tommy Flanagan, Pepper Adams, „the Jacksons" [Milt, Alvin],

---

[1] Constantin Noica, *Pagini despre sufletul românesc*, ed. Humanitas, Bucureşti, 1944, pp. 6-26.
[2] Trupa de acompaniament a repectivei locaţii, având sarcina de a asigura spatele soliştilor care-şi făceau apariţia pe scenă.
[3] Charlie Parker.
[4] Arthur Taylor, *Notes and Tones: musician-to-musician interviews*, p. 219.

Kenny Burrell, Edddie Locke. Alte jam session-uri săptămânale de care aminteşte Elvin erau la „the World Stage" (în zilele de marţi), „River Rouge" (în weekend) şi la „Rouge Lounge". Astfel, prin densitatea activităţilor şi graţie întâlnirilor cu diverşi muzicieni, această perioadă ocupă un loc de seamă în mintea acestuia, în formarea sa, după cum reiese din destăinuirile sale: „*that was a really nice period and it contributed a lot to my development in the music business and to my awarness of the need for a great deal of self-discipline. It gave me exposure to the world of music*"[1].

Munca asiduă în anii de început îi este proprie nu numai lui Tony Williams, ci şi lui Elvin („*I used to practice anywhere from four to eight hours a day when I first started, from the age of thirteen to when I was about twenty-four*"). Această „constantă" pare a-i încununa pe cei ce se ostenesc cu descoperirea propriului stil, a vocii interioare, în muzică[2].

Plecând de la ceea ce Nicolae Steinhardt a aşternut pe foile „Jurnalului fericirii", anume că „*Lumina nu este numai Beatitudine, ci şi Înţelegere*", întrezărim motivul pentru care cei care au luat parte la unul dintre cele mai vrednice de luat în seamă albume de jazz – „A Love Supreme" – au urzit o ţesătură atât de splendidă: *buna înţelegere*[3]. Altfel spus, faptul de a cuprinde în profunzime mesajul pe care înregistrarea şi-a propus să-l împărtăşească lumii întregi: iubirea (pentru Dumnezeu, înţeles ca „*Împărat mare peste tot pământul*" – Ps. 47, 2, dar şi pentru aproapele, porunci în care „*se cuprinde toată Legea şi Proorocii*")[4]. Mărturie a acestei adeziuni la gândul încifrat în acest album stau spusele lui Elvin de la sfârşitul discuţiei sale cu Art Taylor – „*I'd like to see peace on earth eventually*!" -, precum şi răspunsul afirmativ la întrebarea „*are you religious*?", completat de cuvintele „*I believe in the power of prayer*", sau „*I know there is a spiritual contact between people when more than one are concentrating on a thing that is truthful*"[5].

---

[1] Arthur Taylor, *Notes and Tones: musician-to-musician interviews*, pp. 220-222.

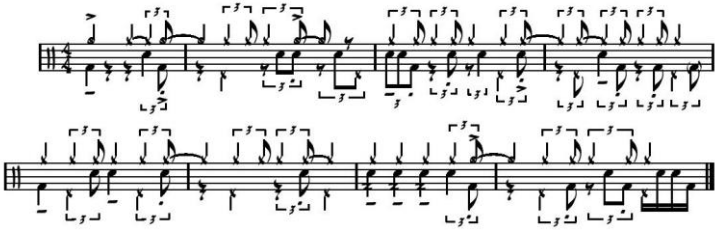
[2] De altfel, însuşi înţeleptul împărat Solomon admite că „*cea mai scumpă comoară pentru om este munca*" (Pild. 12, 27), iar o vorbă din popor ne învaţă că „*meşteşugul vreme cere, nu se-nvaţă din vedere*".

[3] Aluzie la o altă pildă de-a lui Solomon, în care stă scris: „*Buna înţelegere rodeşte har*" (Pild. 13, 15).

[4] Mat. 22, 37-40.

[5] Arthur Taylor, *Notes and Tones: musician-to-musician interviews*, p. 225.

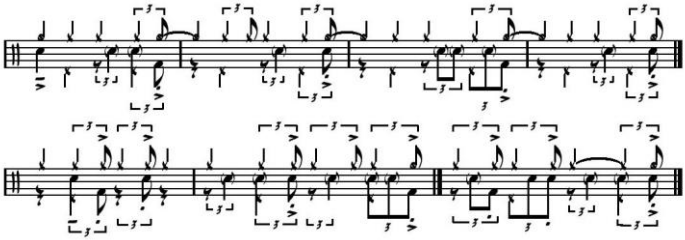
Întâlnirea cu John Coltrane a fost o împrejurare fericită, de care Elvin îşi aminteşte plin de recunoştinţă. Faţă de acesta, toboşarul nutreşte simţăminte dintre cele mai pline de admiraţie[1].

Fragmentul ales din cea de-a doua parte a non-repetitivei suite „A Love Supreme"[2] – *Resolution* – ilustrează foarte bine modul specific de exprimare al toboşarului care figurează pe albumul lui Coltrane. Dintre exemplele pomenite până acum, Tony Williams pare a se apropia cel mai tare de mostra de mai sus, însumând mai multe trăsături comune, de pildă: nestatornicia ride-ului (diferenţa între cei doi constând în accentuarea up-beatului şi predilecţia pentru un timing „greoi", laid-back, în cazul lui Elvin, fără a mai vorbi despre pattern-uri distincte, în funcţie de desenul ritmic al melodiei, solistului), integrarea just proporţionată în acompaniament a celor două membranofone care întreţin o conversaţie neîncetată – toba mare şi toba mică -, prezenţa optimilor de triolet succesive (de remarcat faptul că ultima imagine înfăţişează înşiruiri scurte de optimi de triolet consecutive, îngemănate cu sincope hemiolice, timp în care Tony Williams se folosea de mai multe astfel de subdiviziuni succesive, desfăşurate în lanţuri întinse pe o durată mai mare de timp şi amestecate cu grupări, în cadrul aceleiaşi subdiviziuni), renunţarea la clasicul, neschimbatul „2 & 4" în privinţa fusului – prin excludere, ori, după cum putem observa în intenţiile lui Elvin, prin încorporare în discursul contrapunctic.

Asupra toboşarului au exercitat o înrâurire lămurită Kenny Clarke, Max Roach, dar şi predecesorii acestora, bunăoară Chick

[1] „*It was the best of all possible worlds. Not only did I admire Coltrane as a person, but as a musician there was no one for whom I had a more profound respect*". [Arthur Taylor, *Notes and Tones: musician-to-musician interviews*, p. 225.]

[2] 00:21 - https://www.youtube.com/watch?v=CsxtKQW9ggg.

Webb, Jo Jones, Babby Dodds. Trupele de paradă, aşa-zisele *marching-bands*, au avut deasemenea un impact demn de luat în seamă în privinţa apropierii sale de instrument– în anii de început ai carierei. Nu-i de mirare că recomandarea - venită din partea sa - oferită tinerilor toboşari se sprijină pe „as”-ul din mânecă, după cum îl considera Sid Catlett, sau chiar Miles (despre care este ştiut faptul că îşi alegea toboşarii şi în funcţie de acest criteriu), va să zică pe *tremolo.* Acesta explică în continuare că până la atingerea măiestriei în această privinţă este nevoie de stăruinţă de vreme îndelungată, întinsă pe aproximativ doi ani („*Learn how to roll: Learn how to make a perfect roll, starting from the very basic pattern of >> Daddy-Mama<<. Try to be able to execute a five minute roll*”)[1].

Următoarele transcripţii de mici întinderi se regăsesc pe piesa care poartă numele albumului cu iscălitura lui Wayne Shorter – „Speak No Evil”[2]. Întrezărim şi aici câteva constituente ale personalităţii lui Elvin semnalate îndărăt, mai ales trioletele din pătrimi, dislocate prin începerea cu o optime de triolet mai târziu. Primului portativ i se poate face rezumatul încă din prima măsură, celelalte fiind o variaţie a acesteia (o interpretare secundară pune pe umerii acestui „catren”, *rima încrucişată,* măsura întâi asemuindu-se cu cea de-a treia, iar a doua confundându-se cu a patra, identice fiind).

Roy (Owen) **Haynes** – [1925]

Cu o carieră desfăşurată pe durata a peste 75 de ani, se poate spune că Roy Haynes şi-a dedicat viaţa artei, găsindu-şi lesne ecou în titlul cărţii scris de Daniel Barenboim – „*O viaţă în slujba muzicii*” -, muzica fiind „modul său de viaţă”, ci nu doar o profesie

[1] Arthur Taylor, *Notes and Tones: musician-to-musician interviews*, pp. 228-229.

[2] 01:28, 01:55, 02:03 - https://www.youtube.com/watch?v=fvRkGglLe-U.

(după cum lasă de înţeles încă de pe copertă însuşi autorul cărţii evocate adineaori).

Pleiada de curente proprii jazz-ului cu care a intrat în contact şi pe care le-a absorbit pe parcursul îndelungatei sale activităţi – swing, bebop, avant-garde, jazz fusion, free – s-au contopit, dând naştere unei figuri plurivalente, „cameleonice", judecând după uşurinţa cu care s-a produs adaptabilitatea la fiecare „etapă" în parte. Astfel, versatilitatea sau maleabilitatea în felurite contexte - dintre cele mai variate - ar putea fi principalul semn distinctiv al lui Roy Haynes.

Conlucrarea cu artişti de soi din universul jazzistic i-a adus unchiului lui Marcus Gilmore o popularitate aparte, numărându-se printre pilonii edificiului pe care toboşarii din prezent (printre care şi mai-sus-amintitul său nepot) continuă să-l clădească.

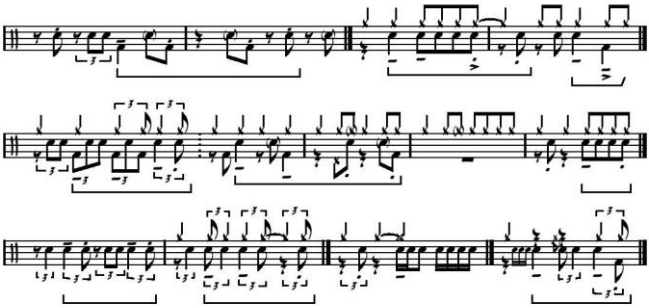
Încercând a expune succint parcursul său, vom începe prin a spune că şi-a început „suirea" prin colaborarea cu chitaristul Charlie Christian, în 1942, în plan local. În această perioadă, *52nd Street* şi *Minton's* i-au servit drept „şcoală", putând observa fenomenul bebop îndeaproape, din public. Ulterior, a fost toboşarul lui Lester Young, între anii 1947 şi 1949, urmând ca apoi să intre în contact cu Bud Powell şi Miles Davis[1] ('49), iar mai târziu cu Charlie Parker ('49 – '53), prin recomandarea lui Max Roach. În continuare, a împărţit atât scena cât şi studio-ul de înregistrări cu celebra vocalistă Sarah Vaughn ('54 - '59)[2], participând apoi la multe concerte alături de Thelonious Monk ('59 - '60). Alte asocieri fructoase – bunăoară cu: Eric Dolphy ('60 - '61), Stan Getz ('61 - '65), John Coltrane ('63 - '65), Chick Corea (încă din '68), Pat Methiny ('90) – au lăsat în biblioteca muzicală o sumedenie de înregistrări de valoare.

Există multiple albume care îl prezintă pe Roy Haynes în ipostaza de lider, ceea ce lasă să se întrevadă şi capacităţile sale componistice, organizatorice. Şi-a arătat această latură cu precădere de la sfârşitul anilor '50 până în prezent, aducând la viaţă o puzderie de „consemnări" artistice, printre care *Roy Haynes Modern Group* ('54), *We Three* ('59), *Out of the afternoon* ('62), *Cracklin* şi

---

[1] Miles pomeneşte de trei sesiuni de înregistrări, în anul 1951, dintre care cea de-a doua a fost „*my first date as a leader for Prestige*". Pentru a-şi completa formula, i-a angajat pe Sonny Rollins, Bennie Green, John Lewiss, Percy Heath, Roy Haynes. [Miles Davis, Quincy Troupe, *Miles: The Autobiography*, p. 132.]

[2] Împreună cu muzicienii din grupul vocalistei, a înregistrat şi un album propriu, cu denumirea „*Roy Haynes – Modern Group*".

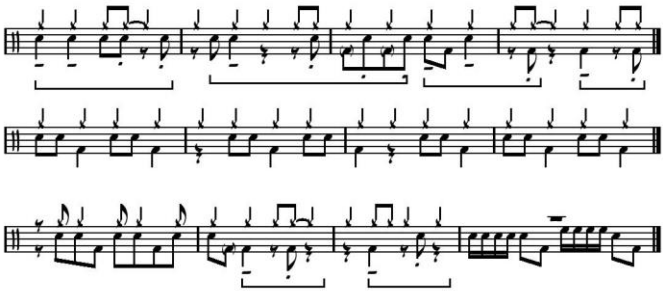
Cymbalism (’63), *Hip Ensamble* (’71), *Te Vou!* (’94), *Like Minds* (’98 - a câştigat un premiu Grammy), *Birds of a Feather: A tribute to Charlie Parker* (2001 – nominalizat la Grammy), *Fountain of Youth* (2004 – nominalizat la Grammy).

„*Sarah Vaughn with Clifford Brown*” ni-l înfăţişază pe Roy Haynes în postura de sideman[1]. Dintre formulele de acompaniament care i-au slujit spre a crea substratul ritmic pe deasupra căruia să se poată manifesta vocalista şi ceilalţi solişti, am optat pentru cele mai „neobişnuite”, cele mai excentrice, care presupuneau ritmuri atipice la cinel, apogiaturi, schimbări de subdiviziune, ori înşiruiri de optimi de triolet[2]. În genere, avem de-a face cu înlănţuiri de două sau patru măsuri, pe lângă cele izolate, de sine stătătoare.

Putem spune că limbajul toboşarului pe care l-am luat în vizor prevesteşte desprinderea celorlalţi baterişti pe care i-am precizat mai înainte de canoanele clasice - în materie de acompaniament -, elementele care motivează îndrăzneala de care această exprimare dă dovadă fiind: modificarea mersului constant al cinelului prin procedee variaţionale, înlăturarea fusului acţionat cu piciorul pe parcursul

[1] „It s crazy”: 00:16, 00:58, 01:41, 02:54, 03:08, 04:31 - https://www.youtube.com/watch?v=mAsBs00OpSQ.

[2] Pentru a uşura citirea, au fost folosite optimi egale în locul celor de triolet, acolo unde alocuţiunea a permis. Totodată, ride-ul şi-a făcut apariţia în partitură doar în momentele în care clasicul „spang-a-lang” a fost înlocuit de variaţiuni ale acestuia (asta înseamnă că atunci când nu poate fi zărit, pe înregistrare se aude totuşi, păstrând pulsaţia). Bara de măsură simbolizată printr-o linie punctată sugerează apartenenţa măsurii respective la motivul de acompaniament mai larg, văzut ca un întreg constituit din cinci celule distincte.

desfăşurării intervenţiilor, accentul pus pe optimile de triolet neîntrerupte sau pe sincopele hemiolice (acest aspect ne duce cu gândul la abordarea lui Elvin Jones din care aceste pătrimi de triolet, chiar dacă începute pe a doua sau a treia optime de triolet, nu lipsesc), aducerea laolaltă a mai multor subdiviziuni.[1]

Încercând a oferi o perspectivă mai bogată a „firii" lui Roy Haynes, ar trebui să întoarcem privirea înspre perioada apariţiei albumului de referinţă *Now He Sings, Now He Sobs* (trio – Chick Corea şi Miroslav Vitous, Roy Haynes). De aici, a fost extrasă piesa rapidă - „Steps What Was"[2]. Limpezimea cinelului, predominanţa pătrimilor în desenul ride-ului, utilizarea grupărilor, prelungirea acompaniamentului peste hotarul măsurii, sunt doar câteva observaţii privitoare la materialul de mai sus. Acestora li se poate adăuga extraordinara intuiţie a solistului, sau chiar impulsionarea lui prin introducerea anumitor ritmuri care vor fi apoi preluate, zugrăvindu-se astfel o conversaţie în adevăratul sens al cuvântului.

Billy Higgins – [1936 – 2001]

Un alt personaj care se impune a fi menţionat pentru amprenta întipărită pe setul de tobe, este cel al lui Billy Higgins. Între numele acestuia şi hard-bop sau post-bop se poate stabili o legătură straşnică, dat fiind faptul că, după ce a figurat pe primele albume ale saxofonistului Ornette Coleman, şi-a pornit urcuşul pe scara muzicii improvizate, apropiindu-se de diverşi lideri renumiţi (Donald Byrd, Dexter Gordon, Herbie Hancock, Joe Henderson, Don Cherry, Milt Jackson, Jackie McLean, Hank Mobley, Lee Morgan, Thelonious

[1] Vezi Tony Williams, sau chiar Elvin.
[2] 01:27, 01:34, 02:08 - https://www.youtube.com/watch?v=foPHn7xGjZE.

Monk, Art Pepper, Sonny Rollins, Pat Methiny, etc.). Relaţia sa cu cel pe care îl plasează în rândul întâi al pianiştilor de jazz („*he's one of the greatest piano players in the history of our music*") a fost trainică şi deosebită[1], evoluând pe durata a 35 de ani. Felul său de a cânta la pian se pare că l-a fascinat tot timpul, mărturisind cu bucurie că „*he has such a beautiful way of playing*".

Din convorbirea ivită între cei trei toboşari – Kenny Washington, Carl Allen, Billy Drummond[2] - în marginea stilului lui Billy Higgins, derivă următoarele: bătaia cinelului acestuia este inconfundabilă datorită optimilor de pe contratimpi (transpunerea acestora pe hârtie fiind anevoioasă din cauza amplasării lor între optimea de triolet şi optimea egală, prin analogie cu sferturile de ton); are o anume subtilitate tehnică diferită de cea a lui Max Roach sau Philly Joe, iar felul său de a cânta „*it's deceptively simple*"[3]; este transpunerea lui Shadow Wilson în modernitate; liniile solistice formate din optimi ale lui Cedar Walton se potrivesc de minune cu cinelul lui Billy Higgins; pattern-urile sale de acompaniament părăsesc limita barei de măsură, antrenând şi tom-tom-urile (prin opoziţie cu reacţiile altor toboşari, bazate exclusiv pe toba mică şi toba mare); răspunsurile sale folosesc adesea un singur ritm, căruia i se adaugă noi sonorităţi[4].

Cel cunoscut şi sub denumirea de „smiling Billy" nu a lăsat în urma sa prea multe opere proprii, din postura de lider, dar pe multiplele înregistrări pe care se poate găsi ca sideman şi-a lăsat amprenta prin tipurile de bătăi caracteristice, fiind lesne de identificat. Dintre consemnările auditive cele mai marcante, le amintim pe acestea: „*Go*" – Dexter Gordon, „*The Sidewinder*" – Lee Morgan

---

[1] Cedar Walton. În încercarea de a sublinia prietenia solidă dintre cei doi, toboşarul afirmă - în dialogul cu Rasul Muhammed: „*we're soulmates*".

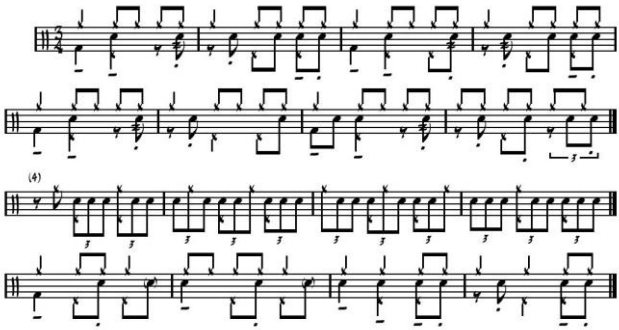
[2] Trei dintre cei mai preţuiţi toboşari ai prezentului - https://www.youtube.com/watch?v=vXUPhR5HQLU&t=52s.

[3] „*What he played is not easy to play at all*" – referindu-se la simplitatea greu de reprodus a lui Billy Higgins, cuvintele lui Kenny Washington ne apropie de „adevărata frumuseţe" a lui Voltaire („izvorâtă din sublim şi simplitate"), sau de adevărul lui Isaac Newton (care „se găseşte totdeauna în simplitate, şi nu în multiplicitatea şi confuzia lucrurilor"). Alături de simplitate, Lao Zi pune iubirea de oameni şi lipsa de îndrăzneală de a fi primul în lume (acestea fiind „cele trei comori" pe care autorul cărţii Căii şi Virtuţii le păzeşte cu străşnicie).

[4] Procedeele variaţionale sunt des chemate la apel de către Billy Higgins. Departe de a fi monoton, acompaniamentul său antrenează memoria prin aducerea-aminte a ritmurilor, alături de mici modificări.

(albume apărute în perioada în care munca de studio a devenit principala ocupaţie a artistului, putând fi considerat în mod neoficial „the house drummer at Blue Note Records"), „*Takin Off*" – Herbie Hancock, „*The Shape of Jazz To Come*" – Ornette Coleman.

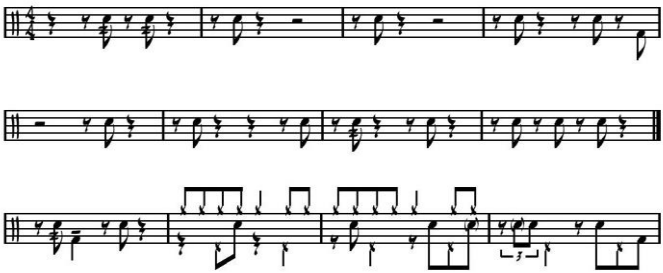
În anul 1998, toboşarul, laolaltă cu poetul Kamau Daaood, a ajutat la apariţia unui centru comunitar cultural (*the World Stage*), fondat în Los Angeles, având ca rol încurajarea, susţinerea artiştilor afro-americani cu ajutorul workshop-urilor, al apariţiilor live, sau al activităţiilor comunitare.

Felul său de a cânta l-a inspirat pe trompetistul Lee Morgan să-i creioneze următoarea descriere scurtă dar grăitoare: „*Higgins never overplays, but you always know he's there*"[1]. Despre toboşar, a scris şi Val Wilmer: „*Billy Higgins played music with love. As he told me when we first met: >>You're not supposed to rape the drums, you make love to them as far as I'm concerned<<*"[2].

Indiferent ce element ne-am propune să analizăm din rândurile expuse[3], vom ajunge la aceeaşi concluzie: repetitivitatea aproape obsedantă, însoţită de mici „înfloriturі", este principalul indicator al individualităţii lui Billy Higgins. Întâi, pentru a purcede investigaţia, ne vom „năpusti" asupra ride-ului, formulând următoarele idei: formulele cele mai des utilizate de către baterist sunt cele care plasează pătrimea doar pe timpul întâi, sau (în celălalt caz) pe primul şi pe al doi-lea timp, spaţiile rămase dezgolite fiind acoperite cu optimi

[1] https://www.bluenote.com/artist/billy-higgins/
[2] https://www.theguardian.com/news/2001/may/07/guardianobituaries.johnfordham
[3] 02:48, 00:09, 03:05 - https://www.youtube.com/watch?v=nzkd-N6UrYE („Three Bags Full" – *Takin' Off* , Herbie Hancock).

- motivaţia din spatele acestei relatări se bizuie pe numărarea situaţiilor în care ne confruntăm cu aceste dispoziţii; menţinerea unui anumit ritm se poate întinde pe mai multe măsuri, timp în care se produce o acumulare bazată pe reluarea chinuitoare a aceleiaşi idei.

Fusul participă la ison, dimpreună cu ride-ul, accentuând timpii doi şi trei din fiecare măsură. Din punctul de vedere al celorlalte membre, rămase încă necercetate, măsura pare a fi mai iute 6/4 decât 3/4, prezumpţie confirmată atât de toba mare (aceasta punctează timpul întâi, din două în două măsuri), cât şi de toba mică, prin rememorarea, reformularea ideii – cu tot cu dezvoltarea prin adăugare, omisiune, schimbare de sonorităţi – o dată la două măsuri.

Cea de-a doua imagine ce are menirea de a ne aduce mai aproape de „grai"-ul lui Billy Higgins este extrasă din piesa „Secret Love" (albumul fiind *Slow Drag)*[1]. În ambele exemple sesizăm lovituri de teapa celor care alcătuiesc un tremolo – lungi, compuse din mai multe sărituri ale băţului din membrană în sus şi apoi iar în jos, graţie atracţiei gravitaţionale -, ceea ce a căpătat denumirea de „crush rolls".

Dintre caracteristicile lui Billy Higgins se impune faptul că toba mică (fără a fi o generalizare) ţine locul optimilor care lipsesc din pattern-ul de swing al cinelului[2]. În general, cu mici excepţii (iar acelea identice, formulele prin care se abate de la regulă fiind doar câteva, similare, vezi m. 10-11), cinelele care participă la acompaniament nu

[1] Albumul îi aparţine lui Donald Byrd (00:47, 01:33 - https://www.youtube.com/watch?v=1wErjOVVsuo).

[2] În dialogurile toboşarului nostru cu solistul adesea ne confruntăm cu 'end of 1 şi 'end of 3 (englezescul de la „a doua jumătate a…"). Aceste părţi de timp slabe „încolţesc" pe timpii marcaţi de către cinel printr-o pătrime. Acest lucru se traduce prin încărcarea cu optimi a ritmului.

se abat de la funcţia care le-a fost hărăzită, altfel spus, de la continuitatea pulsaţiei[1]. Toba mare joacă un rol secund, fiind responsabilă cu anticipaţiile timpului întâi al măsurii următorului ciclu de patru, opt bare, sau cu tensiunile generate de down-beat-uri.

*

În încheiere, cutez a întări ideea din primele pagini ale acestei scrieri conform căreia fiecare dintre aceşti muzicieni reprezintă un veritabil altoi pe trunchiul deja existent al tradiţiei moştenite din trecut. Nu mai puţin adevărată este contribuţia fiecăruia la evoluţia cântului la acest instrument, prin deschiderea către noi orizonturi muzicale. Având tipologii diferite, ceea ce le este comun este dăruirea, ancora aruncată în „marea trecutului" (având o sferă de influenţă identică), bucuria de a cânta, voinţa puternică, efortul considerabil şi susţinut depus înspre a se perfecţiona - cu precădere în anii tinereţii -, tendinţa către desăvârşire pe plan artistic/uman, trăsături cărora li se poate adauga observaţia că îi putem admira pe toţi aceştia atât ca sidemani, cât şi ca lideri. De sub toate acestea s-a ivit personalitatea proprie, vocea fiecăruia făcându-se auzită posterităţii.

Bibliografie:

Notes and Tones: musician-to-musician interviews - Arthur Taylor
Miles: The Autobiography - Miles Davis, Quincy Troupe

Sitografie:

https://en.wikipedia.org/wiki/Dameronia
https://en.wikipedia.org/wiki/Philly_Joe_Jones
https://www.drummerworld.com/drummers/Philly_Joe_Jones.html
https://phillyjoejones.jazzgiants.net/biography/
https://www.youtube.com/watch?v=7x5bAyLvzoE
https://www.britannica.com/biography/Philly-Joe-Jones
https://www.drummerworld.com/drummers/Roy_Haynes.html

[1] Cu toate acestea, din perspectiva fusului, această remarcă poate fi combătută prin întreruperea mersului specific, atenţia fiind direcţionată către elementele care creează tensiune, bunăoară toba mare, aşezată pe timpii doi sau patru. Un alt argument s-ar putea referi la excomunicarea acestui element pe o bună perioadă de timp, urmărindu-se ideea de contrast.

https://www.youtube.com/watch?v=XbCN2N6uf4Y
https://www.youtube.com/watch?v=ngEOx_j4uX8
https://www.youtube.com/watch?v=vXUPhR5HQLU
https://www.arts.gov/honors/jazz/billy-higgins
https://www.bluenote.com/artist/billy-higgins/
https://www.theguardian.com/news/2001/may/07/guardianobituaries.johnfordham

SUMMARY

Constantin - Iulian Nicolau

Emblematic characters in jazz percussion, up to 1970

Erasmus stated that „man is not born, but made man" and in relation to this, the present study wants to bring people near to some of the most representative jazz percussion artists. This initiative is possible thanks to my own transcriptions and performances. One can say it is a personal „canonic list" but the author's expectation is that the readers are stimulated for further research in order to have a complete perspective over jazz and the role of percussion in improvised music.

PORTRETE

Ion Baciu
90 de ani de la naștere

Alex Vasiliu

Înregistrările audio-video, lectura programelor de concert și de spectacol, a cronicilor, evocările reținute în pagini de carte, în memoria magnetică luminează o personalitate umană și muzicală ce impune din nou interesul, studiul. Din nou, pentru că obiceiul nostru de a ne uita valorile, provocările mai mult sau mai puțin fundamentale de după 1989 au determinat ignorarea unor realizări performante ce ar lăsa istoria culturii române mai săracă dacă nu le-am cunoaște. Unul dintre muzicienii care merită cu prisosință să revină în atenție este dirijorul Ion Baciu. După Antonin Ciolan și Constantin Silvestri – Ion Baciu a îndeplinit rolul arhitectului, al educatorului de orchestră simfonică. Mai mult, a inițiat evenimente artistice ferite de limitările epocii lor, constituite în modele.

Continuitatea a fost un prim element fundamental în arhitectura sa ca om, conducător de echipe artistic-administrative și creator de muzică. Tătăl i-a transmis interesul pentru sunetele cultivate, ușurința contactelor umane, calitatea de a fi plăcut celor în societate, mama i-a lăsat moștenire două averi neprețuite: sensibilitatea (uneori marcată de stări visătoare), abilitățile de organizator tipice sașilor. Privind portretele din tinerețe ale mamei și fiului sunt de admirat frumusețea chipului celor doi. Numai fiul s-a

bucurat de o viață ceva mai lungă, având timp să farmece colaboratorii din orchestre, soliștii, oficialitățile, publicul, criticii muzicali pentru care concertele, spectacolele de operă, înregistrările radiofonice sau pe discuri au avut mereu forța atracției, motivând aprecieri entuziaste, comentarii aplicate din care răzbat respectul, simpatia.

Timpul a dovedit că, dintre profesorii Conservatorului bucureștean, Constantin Silvestri a marcat cel mai mult evoluția dirijorului Ion Baciu. Pedagogul și studentul său aveau personalități diferite. Silvestri era flegmatic, de multe ori ironic, la repetiții migălea obsedat un pasaj, un sunet, până ce era mulțumit. Deși supeficialitatea i-a fost întotdeauna străină, Ion Baciu a găsit mereu argumentele, cuvintele potrivite, măsura spre a modela caracterul, climatul interior al muzicii, nuanța și expresia sonoră dorite. I-au mai deosebit constituția fizică, gesturile dirijorale. Scund, impulsionând deseori crearea accentelor prin mișcări bruște ale baghetei și ale întregului corp, Silvestri se deosebea de Baciu, care era înalt, impozant, desena conturul melodic prin mișcări unduioase, nu rareori calofile, ale brațelor ce păreau să cuprindă orchestra toată. Mai târziu, *desenele în aer* ale lui Baciu în timpul concertelor au devenit economice, sobre, în contrast cu expresia vulcanică sau poetică a fluxului muzical. Asemănarea o constituia chipul celor doi dirijori în timpul desfășurării actului interpretativ: patosul, finețea, eleganța, frumusețea melodică (iau ca exemplu pasaje din creații de Ravel și Enescu) li se citea în priviri - la Constantin Silvestri o clipă, la Ion Baciu prelungindu-se.

Altă linie hotărâtă a destinului celor doi dirijori a fost muzica lui Enescu. Linie pornită dintr-o diferență și dintr-o rezonanță comună. Silvestri a înțeles muzica lui Enescu pentru că și el a fost compozitor, pianist de vocație dar, în plus, l-a cunoscut personal, s-a bucurat de aprecierea lui superlativă, au cântat împreună, i-a primit ajutorul, a existat o relație umană specială. Lipsit de avantajul comunicării personale cu Enescu, Ion Baciu a dovedit o rezonanță intimă cu muzica acestuia, rezonanță explicabilă datorită sensibilității sale acute ce s-a potrivit aleanului, *priveliștilor moldovenești*, dizolvate în expresia-pereche postromantică-impresionistă. Au fost calități ce aveau să se manifeste în cazul lui Ion Baciu mai târziu, în condiții prielnice.

Perioada 1955-1962, în care a fost dirijor al orchestrei Filarmonicii din Ploiești, a rămas pentru Ion Baciu prima etapă a entuziasmului, a generozității nepăsătoare de greutăți, de lipsuri. În orchestra insuficient dimensionată cântau și amatori, însă pasiunea pentru muzică a instrumentiștilor, dorința localnicilor de a asculta creații cunoscute în interpretări performante (distanța mică între

București și Ploiești înlesnea prezența repetată a soliștilor prestigioși Radu Aldulescu, Valentin și Ștefan Gheorghiu, Ștefan Ruha, Gheorghe Halmoș), romantismul acelor ani, seriozitatea și profesionalismul lui Ion Baciu au contribuit la ameliorarea calității programelor orchestrei, renumele tânărului dirijor convingând autoritățile, conducerile altor filarmonici din țară de valoarea sa. A fost o etapă ce a trebuit să se termine deoarece problemele administrative nerezolvate (salariile mici, lipsa de locuințe obligau instrumeniștii să plece la București, unde existau orchestrele Operei Naționale, Filarmonicii, Radioteleviziunii, Cinematografiei, Teatrului de revistă, Teatrului de operetă), dorința lui Ion Baciu de a lucra cu o orchestră de profesioniști tineri, modelați conform ambițiilor sale repertoriale l-au determinat să caute alt loc, mai ofertant. Iar cuvintele pe care i-a fost dat să le audă, au constituit un îndemn important: *Acum îți toarnă ție vin în pahar Mihail Jora. Ai să fii mare dirijor. Să nu uiți asta*.[1] I-au făcut oferte filarmonicile din Timișoara, Brașov, Satu Mare, Sibiu. Marin Constantin, director adjunct la Direcția „Muzică" din Ministerul Culturii, l-ar fi dorit dirijor la Opera Națională Română din București, dar Baciu a ales în 1962 să plece la Iași. Cunoștea orchestra Filarmonicii moldave, unde realizase deja mai multe concerte, știa că numărul instrumentiștilor în vârstă era destul de mare, spera că ansamblul putea fi întinerit în scurt timp. Eventuala sa stabilire în București ar fi fost privită la modul concurențial, iar titularizarea ca dirijor de operă ar fi însemnat îngustarea posibilităților de a-și dezvolta personalitatea în primul rând ca dirijor de repertoriu simfonic. Ceea ce nu l-a împiedicat să ajungă peste ani la performanțe istorice în genul teatrului liric, la Iași și la București.

Timp de aproape un sfert de veac (1962-1986) Iașul a fost pentru Ion Baciu a doua etapă a entuziasmului, generozității și sacrificiului personal, locul înfăptuirii marilor sale idealuri, locul de unde au pornit în lume capodopere interpretative cu semnătura sa, locul afirmării ca pedagog de orchestră și conducător de instituții muzicale importante. I-a fost favorabil mai întâi cursul politic al țării. Începea perioada de liberalizare și în domeniul culturii – au putut fi introduse în programele de concert creații de secol XX ale compozitorilor occidentali importanți, opus-uri dintre care menționez *Poemul extazului* de Aleksandr Skriabin, Suitele *Daphnis și Chloé* de Maurice Ravel, *Șase piese* de Anton Webern, *Concertul nr. 2* de Béla Bartók, muzica baletelor *Ritualul primăverii*, *Pasărea de foc* și opera *Povestea soldatului* de Igor Stravinski. Au fost lucrări incluse din

[1] Maria Baciu, *Ion Baciu – omul*. Editura *Cantes*, 1998, pag. 28

inițativa sa, pe care le-a dirijat la pupitrul orchestrei Filarmonicii „Moldova".

În primii 11 ani de la venirea în Iași, Ion Baciu a avut noroc de omul potrivit, la timpul potrivit, în locul potrivit - Achim Stoia. Mult devotat Conservatorului, Stoia avea nevoie ca rector pentru dezvoltarea instituției (reînființată în 1960 după o întrerupere de un deceniu a activității) de profesori tineri, foarte bine pregătiți. Baciu a fost prima personalitate care a adus plusvaloare Conservatorului începând tot din 1962[1], mai întâi ca asistent la clasa de *Muzică de cameră*, apoi ca lector și conferențiar la disciplinele *Ansamblu de orchestră* și *Dirijat orchestră*. Trei momente au stimulat completarea pregătirii sale ca dirijor, cristalizarea strategiei educațional-interpretative: cursurile de perfecționare la *Akademie für Musik und darstellende Kunst* din Viena cu Hans Swarowski (1965), cele din Statele Unite ale Americii și Canada cu Leonard Bernstein, Georg Szell și Erich Leinsdorf (1967), cele din Germania cu Sergiu Celibidache (1978). Ion Baciu mi-a descris împrejurările definitorii pentru clarificarea stilului său dirijoral:

[...] *nu Academia mi-a mai dat ceva în plus, ci viața muzicală din Viena, în special orchestra Filarmonicii. După un an sau doi am fost trimis în America, și am ascultat orchestrele de acolo. Așa s-a format în mintea mea o simbioză între moliciunea și frumusețea sunetelor instrumentelor de coarde (violinele, violoncelele ș.a.m.d.), cum le-am auzit la austrieci, și, ceea ce m-a impresionat pur și simplu la americani, sonoritatea suflătorilor. Probabil că această sonoritate vine de undeva, de la jazz... O precizie absolut fantastică, nici un fel de rabat la capitolul „tehnică", virtuozi toți! Și-atunci, la întoarcerea acasă, am început să lucrez cu orchestra noastră după modelele de care v-am vorbit. Îmi amintesc, eram în sala de concert, la Boston, și când am auzit un acord - un singur acord! - în „Daphnis și Chloé", m-am ridicat în picioare, în timpul concertului, și m-a așezat la loc! Atâta strălucire n-am putut să-mi imaginez că se poate... Deci, numai dacă vezi undeva, dacă știi că e posibil să ajungi la o asemenea sonoritate, o vei face și tu. Dacă nu observi, cu-atât mai rău...*[2]

Achim Stoia s-a străduit să asigure „locotenentului"[3] său de la Conservato-rul ieșean toate condițiile necesare sporirii numărului de

[1] Aveau să urmeze Vasile Spătărelu (1963), Anton Zeman (1964), Sabin Păutza (1966)

[2] Alex Vasiliu, *Dialoguri neprotocolare*, Editura *Cronica*, 2005, pag. 26

[3] Cuvânt folosit în acel timp în viața muzicală ieșeană, exprimând colaborarea strânsă, strategia comună a rectorului Achim Stoia cu profesorul și dirijorul Ion Baciu.

ore la disciplinele amintite, unde acesta lucra intens, pregătind noua generație de instrumentiști ai orchestrei Filarmonicii. Farmecul, pregătirea muzicală serioasă, pasiunea, eficiența profesorului, speranța studenților de a intra peste câțiva ani în ansamblul Filarmonicii pentru că profesorul lor era și directorul instituției de concerte, au transformat orele târzii ale serilor în repetiții entuziaste. Uimitor de repede s-a atins nivelul calitativ necesar susținerii unui concert la Filarmonica din București, în sala mare a Ateneului Român. Evenimentul a avut loc luni 10 februarie 1969. Programul a cuprins *Suita I opus 9 pentru orchestră* de George Enescu, *Rapsodia pentru clarinet* de Claude Debussy (solist Ion Mica), *Simfonia a VIII-a în si minor* de Franz Schubert și uvertura operei *Maeștrii cântăreți* de Richard Wagner. Critici muzicali importanți au reacționat cu entuziasm. Cella Delavrancea a scris una dintre cele mai consistente, analitice, superlative, originale și frumoase, ca stil, analize:

Din prima parte a Suitei am priceput că dirijorul artistic al tinerei orchestre este un spirit care lucrează în spațiu mai mult decât în succesiune. Cântecul în unison, ondulând cu melancolia demnă, caracteristică poporului român, a fost interpretat cu o disciplină patetică; pauzele, în toată Suita, n-au fost tăcere, ci adâncime grăită în spațiul care mobiliza timpul de gândire. Paginile în care se simte o adiere de muzică franceză ne-au dovedit că Ion Baciu are o cunoștință științifică a contrapunctului. Niciodată, în această bucată, nu mi-a sunat atât de clar dezvoltarea orchestrală, în care dirijorul a împărțit centrele de putere ale diferitelor instrumente, adunate ca într-un legământ, pentru a colora complexitatea unei compoziții în care se întrevede influența atavismului ortodox al lui Enescu, rafinat de învățământul și de admirația pe care o purta maestrului său, compozitorul Gabriel Fauré. […] Ion Baciu reușește să redea tot ce a gândit compozitorul, prin dinamismul unui temperament dăruit integral muzicii, întins ca un val asupra orchestrei. O supune cu autoritate niciodată brutală, păstrând întotdeauna stilul cuvenit fiecărei piese. Gesturile lui au sobrietatea celui care știe să impună, dar indicațiile au rapiditatea unei săgeți și nimeresc în plin, motorul mișcării. Priveam la arcușurile viorilor. Ridicarea, coborârea lor erau, parcă, ale unui singur om. Frazarea la suflători avea relief și expresie. Împlineau nuanța dorită, amplificând astfel polifonia orchestrală, perfect reliefată de dirijor. Pe tot parcursul concertului n-a fost o notă falsă, n-a existat nici o întârziere ritmică, nici o clipă de indiferență. Am uitat că nu cânta o orchestră mare de muzicieni experimentați. Bogăția timbrurilor, freamătul coardelor, contrabasurile masive și ritmul, ritmul plin de viață, se răspândeau în sală și stârneau un entuziasm transformat în bucurie, bucuria de a ne putea mândri cu un talent cu

totul excepțional. Natura i-a hărăzit toate însușirile care îl înalță pe culmile emoției muzicale. Suplețea comprehensiunii sale, expresivitatea de rară noblețe îi ajută să interpreteze Simfonia de Schubert, evocând firea sfioasă și sentimentală a geniului vienez, și apoi să se arunce vitejește în uvertura de Wagner „Maeștrii cântăreți", executată mai repede decât se obișnuiește și dezbărată de acel „esprit de lourdeur" detestat de Nietzche, pentru că-i reprezenta burghezia mediocră și îngâmfată. Au strălucit cu mândrie alămurile, perfect strunite, și am avut senzația unei zile de sărbătoare, a ceea ce numea tot Nietzche „le gai savoir"./ Ca să fi obținut un rezultat atât de neobișnuit din partea acestor tineri studenți, desigur că Ion Baciu i-a încurajat cu căldura unui optimism la care i s-a răspuns cu fervoare. Atmosfera de sinceritate și încredere emanată de tânărul dirijor a cuprins tot publicul, iar ovațiuni insistente i-au mulțumit pentru bucuria unei seri muzicale de neuitat. Nădăjduim să-l auzim cât de curând la pupitrul Filarmonicii „George Enescu din București.[1]

Am reprodus aproape integral cronica Cellei Delavrancea pentru a sublinia atenția ce s-a acordat unei orchestre de studenți. Explicația este evidentă: prestigiul dirijorului Ion Baciu crescuse încă din perioada ploieșteană, fusese invitat până în 1969 să preia concertele unor filarmonici din țară, se știa că participase la cursurile de măiestrie din Germania, America de Nord, Canada și Austria. Așa se mai explică înregistrarea primei ospeții muzicale a Orchestrei Conservatorului din Iași de către Radioteleviziunea Română.[2] Datorită acestor documente, opiniile Cellei Delavrancea se confirmă total. Din păcate, numai imprimările audio din 1969 au pe jumătate statut de document public deoarece au fost fixate pe un cd documentar în anul 2005.[3] Primul concert al Orchestrei Conservatorului din Iași a fost atât de bine primit, încât invitația s-a reînnoit în 1971. Și atunci, opiniile criticilor muzicali obiectivi, culți, străini de subiectivisme și conformisme, au fost măgulitoare pentru profesorul, dirijorul Ion Baciu și studenții săi. Reproduc un singur fragment din cronica lui Alfred Hoffman:

---

[1] Cronică publicată în *România Literară*, 13 noiembrie 1969, antologată în *Cella Delavrancea*, *Dintr-un secol de viață*, Editura *Eminescu*, 1988, pag. 316-317

[2] A fost o acțiune neobișnuită înregistrarea video integrală a concertului de către Televiziune, instituție care nu obișnuia să mobilizeze un car de reportaj pentru recitaluri și concerte studențești.

[3] *Ion Baciu Orchestra „Super" a Conservatorului de muzică „George Enescu" Iași. 1969-1970*. *Universitatea de Arte „George Enescu" – Iași 145 ANI*. ADD 177 UCMR-ADA. Societatea Română de Radiodifuziune, 2005

Orchestra Conservatorului din Iași a dat un admirabil concert simfonic, dintre acelea care ne restabilesc și ne consolidează încrederea în valorile constante ale interpretării orchestrale. Formația aceasta de tineri cântă cu o prospețime captivantă a participării interioare, concretizată într-o calitate sonoră aparte, ca o suprafață migălos șlefuită și lucitoare, de pe care s-a luat orice urmă de praf. Aici te poți în adevăr bucura să urmărești dozajul îngrijit al planurilor dinamice, poți vedea prin vălul transparent al țesăturii orchestrale, studiată și luminată în particulele ei intime, distingi unitatea limpede dintre țel și realizare. Ion Baciu este un muzician cu mare putere de comunicare, are ceva cordial și plăcut în felul de a se manifesta, dar toate acestea nu trebuie să ne facă să uităm că tinde, tot mai mult, spre o rafinare a interpretării […]. El duce o muncă de fond, artistico-pedagogică, tinzând la construirea sistematică a unui edificiu care, arătându-și de pe acum însușirile esențiale, nu va întârzia să-și dezvăluie proporțiile impunătoare. La Iași se făurește – avem impresia – una din marile orchestre ale țării, fără paradă și reclamă, cu modestie și seriozitate.[1]

Semnificativ este că și al doilea concert al orchestrei Conservatorului din Iași a fost înregistrat, tot în sala Ateneului, de Televiziunea Română.

Peste două luni de la apariția cronicii lui Alfred Hoffman, Theodora Albescu a semnat în revista *Muzica* o analiză obiectivă, pertinentă, superlativă a realizărilor orchestrei ieșene și un interviu amplu cu Ion Baciu, primul dialog de asemenea dimensiuni cu tânărul dirijor ce se apropia de vârsta tinereții împlinite ca vârstă și performanțe muzicale, ce promitea noi revelații. Opiniile din interviu își vor găsi locul și semnificația spre finalul acestor însemnări. Acum decupez câteva aprecieri:

[…] *ca dirijor îl caracterizează rafinamentul coloristic, clarviziunea unei eficiente finalizări arhitectonice a lucrării finalizate, multă fervoare, multă plasticitate a imaginilor muzicale*.[2]

În alte pagini ale numărului 4 din revista *Muzica*, severul critic Theodora Albescu analiza, la rândul său, al doilea concert susținut la București de orchestra „Super" a Conservatorului ieșean. Este unul dintre cele mai bune comentarii de tip cronică despre programele ansamblului în discuție, model de evaluare a actului interpretativ:

[1] Alfred Hoffman, *Orchestra Conservatorului din Iași*. *Contemporanul*, 26 februarie 1971.
[2] Theodora Albescu, Prezențe ieșene în Capitală, Muzica, nr. 4, 1971

[...] *lăsând la o parte unele impurități tehnice ale execuției, sau o anume doză de duritate în atacul suflătorilor – elemente justificabile de altfel prin vârsta formației – am putut aprecia în schimb o aspirație interpretativă căutând substanța dramatică, transparența construcției arhitectonice, sonorități de impresionant rafinament coloristic. […] Mult mai concludentă pentru adevăra-tele disponibilități interpretative ale formației s-a detașat prezentarea poemului simfonic „Moarte și transfigurație" de Richard Strauss. În concluzie: față de timpul și punctul de pornire, orchestra Conservatorului din Iași demonstrează un impresionant salt calitativ; competitiv se apropie de nivelul celor mai bune dintre orchestrele noastre din țară, pe care nu le văd numeric depășind cifrele 2 sau 3*.[1]

A apărut de câteva ori până acum în aceste însemnări formula „orchestra super". De fapt, a fost al doilea supra-nume, primul fiind găsit tot de studenții care activau în ansamblul simfonic – „orchestra împotriva tuturor". Explicația mi-a dat-o în 1993 violonista Angela Dumitrașcu, membră a partidei „vioara I"[2], fiind confirmată peste un an de Ion Baciu, tot într-o emisiune televizată[3] pe care am avut onoarea să o realizez. Ion Baciu își amintea:

[...] *asta am făcut: am angajat 60 de studenți într-o singură zi! Concert- maestrul […] era student în anul I. Bineînțeles, cânta la ultimul pupitru în orchestră. Atunci eu am pensionat efectiv pe cei care, după vârstă, erau pensionari de mult, i-am pensionat, ca să zic așa, a doua oară, și i-am angajat pe cei 60 de tineri. Pentru că aveam anumite greutăți – programul de la Conservator, unii profesori nu erau de acord cu această situație (mă rog, lucruri care se întâmplă mereu în viață...), orchestra a căpătat din partea lor, a studenților, numele „orchestra împotriva tuturor"! De ce? Pentru că să schimbi dintr-o dată o garnitură de instrumentiști experimentați cu 60 de studenți – e un act de mare curaj, și majoritatea nu erau din anii IV sau V, ci din anul III. Cu ei am pornit atunci, lucram serile, după cursurile lor, și nu știau de oboseală…*[4]

Mai rămâne de precizat că al doilea supra-nume – *orchestra super* - a fost găsit tot de tinerii instrumentiști, dar preluat atunci imediat de criticii muzicali bucureșteni! De altfel, singurul cd existent acum, ce conține primele înregistrări ale acelui ansamblu simfonic,

[1] Theodora Albescu, op. cit.
[2] Fascinația Muzicii, TVR Iași
[3] *Facinația Muzicii*, TVR Iași.
[4] Alex Vasiliu, op. cit., pag. 25

are chiar titlul *Ion Baciu și Orchestra „Super" a Conservatorului de muzică „George Enescu" Iași, 1969-1970*.

Peste puțin timp cuvântul „super" a dispărut din titulatura colectivului instrumental, performanțele tehnic-muzicale dovedite în concertele de la sediu, în turneele la București și în străinătate, înregistrările radiofonice, discurile, comentariile criticilor, compozitorilor, muzicologilor importanți validând permanent superlativul. Acum se numea asemeni celorlalte din filarmonicile românești, dar performanțele artistice o detașau net. Semnificative au rămas cronicile semnate de Alfred Hoffman, Mihai Moldovan, Ada Brumaru, Grigore Constantinescu, Edgar Elian, Jean Victor Pandelescu, Liliana Gherman, Luminița Vartolomei, Pascal Bentoiu. Cronici păstrând opiniile apreciative ale concertelor susținute de Ion Baciu la București împreună cu orchestra Filarmonicii „Moldova", cu orchestrele Filarmonicii „George Enescu" și Radioteleviziunii, în care a interpretat multe partituri din creația românească și universală. Grigore Constantinescu a lăsat paginii revistei *Muzica* primul semn apăsat al recunoașterii breslei de muzicieni în privința versiunii operei *Oedip* de George Enescu, realizată de Ion Baciu la Iași sub formă de concert în 1975:

[...] *fără îndoială, meritul principal aparține lui Ion Baciu, acest entuziast muzician care a avut forța de a crea un nou „Oedip", de o decantată frumusețe antică. Planurile dramatice, limpezimea țesăturii melodice, atmosfera învăluitoare a sonorităților se dovedesc supuse unui spirit de mare claritate și forță, care nu repetă soluții anterioare ci găsește adevărul operei enesciene în aprofundarea sensurilor partiturii. Se poate vorbi, în cazul lui Ion Baciu, de oportunitatea unei înregistrări speciale a lucrării, valabilă estetic și pregnant personală*.[1]

Afirmând că opțiunea muzical-estetică a lui Baciu „nu repetă soluții anterioare", că era „pregnant personală", Grigore Constantinescu se referea la versiunile semnate de profesorul său de dirijat Constantin Silvestri (1958) și de Mihai Brediceanu (1961, înregistrare pe disc „Electrecord" – 1964). Cella Delavrancea sesizase în 1969 rezonanța specială a lui Ion Baciu cu muzica lui Enescu și a lui Ravel. Au fost doi compozitori pe care dirijorul i-a înțeles, i-a simțit în cel mai profund mod, rafinându-și în timp interpretările la pupitrul orchestrei sale și al celor din alte orașe. Singurul document la care mă refer aici, plasat prima dată în *Contemporanul* (23 iunie 1989) este cronica Luminiței Vartolomei, din care citez:

[1] Grigore Constantinescu, *Săptămâna muzicii românești la Iași*. *Muzica*, nr. 7, 1975, pag. 33

Ion Baciu și Filarmonica din Ploiești au etalat în fața publicului bucureștean calitățile aparte pe care le pun în valoare două celebre pagini de alură impresionistă din creația națională și universală: „Marsyas" de Alfonso Castaldi și „Mama mea, gâsca" de Maurice Ravel. […] Sensibilitatea mânuirii timbrurilor și intensităților în crearea aurei de mister pe care aceste partituri o conțin și pe care cele mai inspirate interpretări ale lor o degajă, poezia învăluitoare și rafinamentul pulsațiilor emoționale au conferit versiunii ploieștenilor statutul de „referință" […].[1]

Ion Baciu a atins culmile în privința creației simfonice a lui George Enescu și a operei *Oedip*. Stau mărturie înregistrările pe disc realizate cu orchestrele filarmonicilor din Iași și Cluj-Napoca. În 1981, la centenarul nașterii compozito-rului, partitura-capodoperă a devenit interpretare-capodoperă, tot sub conducerea lui Ion Baciu, mai întâi la Iași în luna mai. Marele prestigiu de care se bucura Ion Baciu în lumea muzicală românească și în privința interpretării creației enesciene au fost argumente pentru programarea versiunii sale la *Oedip* la finalul ediției a X-a, din septembrie 1981, a Festivalului „George Enescu". După concertul *simfonic-oratorial* și înregistrarea de la Iași pentru montarea de televiziune (comandă BBC), reprezentația de la București a impresionat în cel mai înalt grad. Dintre consemnările momentului o aleg doar pe a Luminiței Vartolomei și o redau aproape integral, fiind detaliată, cuprinzătoare, semnificativă:

[...] *versiunea de concert-spectacol a operei Oedip propusă de către dirijorul Ion Baciu […] reprezintă una din contribuțiile cele mai importante de până acum la materializarea sonoră și vizuală a capodoperei enesciene, la impunerea ei în conștiința publicului de la noi (și nu numai, dată fiind posibilitatea de circulație mult mai largă a acestei formule, în comparație cu montările realizate pentru teatrul liric). Pe ambele sale dimensiuni – în planul muzical și în cel scenic -, concertul-spectacol a marcat substanțiale înnoiri, începând cu exploatarea mai intensă a bogăției de detalii orchestrale și sfârșind cu aflarea soluției ideale de întruchipare în tragedie, a mulțimii cu care rând pe rând eroii se confruntă, sunt judecați de către ea ori trăiesc împreună bucuria izbânzii și durerea nenorocirilor. […] Viziunea interpretativă* [*a lui Ion Baciu*] *într-o măsură considerabil pesonală și novatoare, nu izvorăște nici din dorința de frondă față de modelele consacrate, nici din aceea de originalitate cu orice preț, ci dintr-o cunoaștere profundă a partiturii enesciene, dintr-un demers propriu de pătrundere și înțelegere a textului, care a determinat nu numai*

[1] Luminița Vartolomei, *Natură moartă cu voci*, *instrumente și baghete*. Editura Muzicală, 2005, pag. 438

*respectul pentru **litera** lui, dar și atitudinea creatoare față de **sensurile** sale. […] un merit deloc neglijabil al dirijorului Ion Baciu este acela de a fi intuit că ipostaza cea mai potrivită pentru o concepție contemporană despre chipul în care se înfățișa mișcarea scenică în tragedia antică greacă putea fi realizată nu de coregrafie, ci de eurythmie. Austeră și sugestivă, de mare efect plastic, forfota de văluri multicolore în care se prefac necontenit mișcările și atitudinile dansatorilor coordonați de Else Klink compune astfel un cadru ideal pentru evoluția eroilor*. […][1]

Concepția dirijorală. Trăsături stilistice

Până acum s-au adunat două explicații ale succesului rapid obținut de Ion Baciu cu o orchestră alcătuită în cea mai mare parte din studenți: sinteza a două tipuri de sonoritate (americană și austriacă), determinarea tinerilor, din punctele de vedere al afirmării și stimulării materiale, de a lucra intens cu profesorul, cu dirijorul lor. Ion Baciu și-a dezvăluit încă din 1971 coordonatele stilului efectiv de lucru:

„O tendință generală a Conservatoarelor insuflă în mentalitatea studentului instrumentist predilecția pentru activitatea solistică. Se știe însă că din majoritatea absolvenților, selecția naturală rezervă doar pentru câțiva asemenea carieră. Și este firesc să se întâmple așa, Conservatorul fiind doar o pepinieră de cadre pentru cele mai diverse activități muzicale. Cu ce elan, cu ce abnegație profesională, cu ce dragoste pentru profilul muncii sale în orchestră va veni însă instrumentistul educat de școală doar spre o activitate solistică? […] Cred deci că este cazul ca învățământul muzical să-și pună mai atent această problemă, să-l îndrume și să-i descopere studentului frumusețea muncii în colectiv, să-l determine să iubească activitatea în orchestră, căci aceasta este mult mai grea decât solistica. Se cere o maximă conștiinciozitate a studiului individual, o severă disciplină aristică față de sine și față de ceilalți, spirit de echipă și, nu mai puțin, capacitatea de a renunța la o anume personalitate individuală pentru a putea servi crearea unei personalități colective – orchestra.”[2]

Legat de munca în colectiv, explicând din punct de vedere strict muzical, Ion Baciu sublinia peste ani că una dintre primele sale griji la începutul formării orchestrei Conservatorului ieșean, viitorul

[1] Luminița Vartolomei, cronica *Atitudinea creatoare* în volumul *Teatrul din umbra Muzicii*. Editura Muzicală, 2003, pag. 170-171
[2] Teodora Albescu, *Ion Baciu*. *Muzica*, nr. 4, aprilie 1971, pag. 25

ansamblu simfonic al Filarmonicii, a fost să-i educe pe tineri să se asculte unul pe celălalt în cântul din ansamblu.

[…] *„dirijorul nu este bătător de măsură…, el pe măsură își creionează, ca să zic așa, dorințele și cere orchestrei să cânte într-un anumit fel. Bătutul (tacta-rea) măsurii poate să fie elegant, sau sportiv, sau de spadasin, sau de gimnast, dar tactarea trebuie să conțină în ea muzica pe care o ai în momentul acela! Însă dacă orchestra se învață cu bătutul zdravăn al măsurii (și foarte fix), atunci instrumentiștii nu se mai ascultă, se uită la tine și cântă după mâna ta. Ori, eu am zis că trebuie cântat după ureche, nu după mână...*[1]”[2]

Tot de lucrul cu orchestra este legat, bineînțeles, *desenul în aer* al muzicii. Se configurează altă lege pe care a respectat-o Ion Baciu.

[…] „a cultiva gestica în sine mi se pare o poziție de periferie artistică. Sigur că trebuie să stăpânești excelent tehnica mișcărilor dirijorale […] - să nu rezulte de aici că resping ideea unei anumite doze de spectaculozitate. Nu! Mai mult chiar: consider că profesia de dirijor solicită și unele atribute actoricești (bineînțeles în limite clar determinate de bunul simț, de bunul gust). Desenul mișcării ți-l dictează însă muzica pe care o interpretezi, și esențial rămâne ca gestul să pornească din ceea ce se întâmplă pe moment în orchestră, nu din calcule, din pregătiri anterioare. Bineînțeles, pentru un dirijor fundamentul constituie, totuși, capacitatea sa de a se exprima prin orice mișcare, atitudine, privire, capacitatea de a comunica orchestrei voința, intenția sa expresivă. Aici intervine și necesitatea temperamentului (este însă o deosebire între nervozitate și temperament muzical).”[3]

Sigur că profesionalismul l-a determinat pe Ion Baciu să-și însușească în timp scurt un repertoriu vast, în care au intrat mai întâi lucrările simfonice, concertante cu succes public asigurat, din epocile clasice și romantice. Era o condiție sine qua non în perioada începutului său ca dirijor la Ploiești (1953-1962), când politica de stat pretindea permanent accesibilitatea artei, când dimensiunea redusă, calitatea limitată a orchestrei nu permiteau includerea în programe a unor partituri dificile. Al doilea tip de lucrări învățate repede, în număr mare, au fost cele românești. Nu toate de înalt nivel valoric, dar toate obligatoriu a fi incluse în concertele orchestrelor simfonice din țară. A

---

[1] „După ureche”, evident, în sensul că instrumentiștii trebuie să se asculte unii pe ceilalți în orchestră.

[2] Alex Vasiliu, *Dialoguri neprotocolare*, Editura Cronica, 2005, pag. 27

[3] Teodora Albescu, op. cit., pag. 24-25

fost o lege pe care Ion Baciu a respectat-o, însă, destul de ușor, pentru că avea capacitatea de a învăța rapid - muzicalitatea, echilibrul, bunul simț ajutându-l să „scoată" și din portativele anoste tot ce se putea, ca muzică. Nu se mai pun în discuție valorile acreditate ale creației românești contemporane, cele de patrimoniu, pe care le-a pus deplin în valoare. Pot fi date ca exemple *Privelişti moldoveneşti* de Mihail Jora, *Simfonia I* și *Rapsodia a II-a* de Paul Constantinescu, *Motive maramureșene* de Corneliu Dan Georgescu, *Armonii I*, Suita *Mihai Viteazul* de Tiberiu Olah, opera *Amorul doctor* de Pascal Bentoiu.

Constantin Silvestri – Ion Baciu, profesorul și discipolul

Se obișnuiește stabilirea influenței profesorului, a maestrului, la începutul unei evocări. Am ales să luminez acum legăturile dintre Constantin Silvestri și Ion Baciu fiindcă pasiunea celor doi dirijori pentru muzica lui Enescu, interpre-tările covârșitoare pe care le-au lăsat amintirii noastre și memoriei magnetice deschid seria afinităților, asemănărilor, finalului tragic ce i-a așteptat pe amândoi.

Multe au fost asemănările. În primul rând, uriașa capacitate de muncă, dăruirea fără limite pentru orchestrele lor. Amândoi fascinau – Baciu cu un alt tip de spectaculozitate, *prin învăluire*. Amândoi l-au înțeles, l-au exprimat pe Enescu prin toate fibrele inteligenței și sensibilității lor muzicale. Amândoi au transfigurat în sunet și expresie viața ca o luptă, moartea ca o eliberare în noi întruchipări ale eroului Manfred, erou ce poate avea chipul lor, dacă ne gândim bine. Silvestri și Baciu au creat din opera *Oedip* evenimente ce au avut ca semn de egalitate rigoarea și fantezia, arhaicul și modernul.

Diferențele sunt de înțeles. După ce a produs evenimente muzicale în Bucureștiul rectractil în fața noutății, a experimentului, dar a fermecat publicul și muzicienii luminând alte înțelesuri ale capodoperelor știute, după ce a suportat umilințele, manevrările politice, Silvestri a luat drumul lumii largi unde a găsit succesul neîngrădit, orchestra de modelat.[1] Ion Baciu a fost, la rândul lui, arhitect de evenimente muzicale la Iași și la București, a avut norocul liberalizării politice scurte (1963-1971), dar, la fel, valoarea, prestigiul nu l-au ajutat când puterea politică l-a adus și pe el în *iarna vrajbei noastre*. Spre deosebire de profesorul său, Baciu a rămas ca un Don Quijote în luptă cu morile de vânt tot mai mari, spre a plăti cu viața aici, munca pasionată, succesele, chinurile pe care nu le-a meritat. Amândoi au pierdut lupta când mai aveau destule de realizat,

[1] Ansamblul din orașul britanic Bournemouth.

amândoi mai așteaptă să fie redescoperiți: Silvestri – compozitorul, Baciu – dirijorul.

Destinul lor muzical are încă o latură comună: dirijorul ca *prezență permanentă* la pupitrul unei orchestre. A fost un statut care i-a avantajat, un statut ce s-ar putea să-i mențină într-un trecut de neîntors.

Răspunzând în 1971 întrebării Theodorei Albescu *Ce vi se pare esențial pentru profilul artistic de dirijor?*, Ion Baciu punea în discuție șansele acestuia în două ipostaze: ca invitat și ca membru permanent al colectivului orchestrei. După ce condusese 7 ani orchestra filarmonicii din Ploiești și, până în momentul interviului, 9 ani ani orchestra Filarmonicii din Iași, Baciu pleda, bineînțeles, pentru statutul de dirijor permanent. Mai ales la Iași reușise performanțe rapide, necrezute în prealabil, pe care le-am evocat în paginile anterioare. Redau selectiv pasaje din argumentația sa:

„Idealul artistic în care cred, dorința de a sluji muzica pe cât posibil total, pe măsura posibilităților mele, mi-a sădit preferința pentru activitatea în care mă situez ca dirijor permanent al orchestrei. […] *În afara realizării unui concert bun, a unei interpretări convingătoare* […]*, cea mai mare mulțumire a dirijoru-lui permanent, acel plus de satisfacție ce îl trăiește, rămâne datoria de a constata evoluția profesională a orchestrei sale.* […] *Nu înseamnă ca întreaga stagiune să se desfășoare doar sub bagheta* [*dirijorului permanent*]*. Nici vorbă! Dar de supravegherea, controlul colectivului, de asigurarea unei discipline de lucru, să răspundă o singură "mână". Când sunt mai mulți dirijori permanenți gradul de interes pentru formația în sine se micșorează, și în loc să ne preocupe evoluția ei, ne preocupă în principal doar ceea ce ne revine: concertul nostru, programul nostru etc. Ori, nu așa poate crește o orchestră.* […] *Pentru o viziune mai unitară a programelor de concert, cred că se va dovedi mult mai avantajos (s-a verificat de altfel până acum de câteva ori acest lucru) practicarea principiului ciclic. Cu alte cuvinte, mă declar adeptul unei stagiuni alcătuită pe baza seriei de concerte cu un singur dirijor (permanent sau oaspete).*"[1]

Ion Baciu arhitectul de orchestră simfonică, vizionarul repertoriului care i-a definit personalitatea și stilul, a avut suficiente modele pentru a-și argumenta eșafodajul propriei creații, conceptul expus încă din 1971 în revista *Muzica*: Ernest Ansermet (orchestra Suisse Romande 1918-1968!), Wilhelm Furtwängler (orchestra Filarmonicii din Berlin 1922-1945; 1947-1954), George Georgescu

[1] Theodora Albescu, op. cit., pag. 25

(orchestra Filarmonicii din București 1920-1964), Theodor Rogalski (formatorul și educatorul orchestrei Radio România 1930-1950), Arturo Toscanini (orchestra NBC 1937-1954), Evgheni Mravinski (orchestra Filarmonicii din Sankt Petersburg 1938-1988!), Herbert von Karajan (orchestra Filarmonicii din Berlin 1955-1989), Antonin Ciolan (formator și maestru al ochestrei Filarmonicii din Cluj 1955-1970)[1], profesorul său de dirijat Constantin Silvestri (conducător al orchestrelor Filarmonicii din București și Radio România). Exemple mai sunt suficiente. Iar justețea activității constante, permanente, a unui dirijor cu o orchestră s-a confirmat încă odată în cazul său.

Creația lui Enescu în viziunea lui Ion Baciu

În preajma celor două aniversări importante – 140 de ani de la nașterea lui George Enescu și 90 de ani de la nașterea lui Ion Baciu, se cuvin subliniate meritele dirijorului în aprofundarea sensurilor muzicii enesciene, în devoalarea altor pliuri semantic-expresive într-o manieră nouă, ce a respectat litera și spiritul partiturilor. Explicând prima oară public, pentru un canal media ce s-a transformat imediat într-un document scris aflat timp de jumătate de secol la dispoziția oricui a fost interesat, atracția specială pentru muzica lui George Enescu, Ion Baciu afirma:

[…] *Prima și imediata justificare se află în frumusețea de o rară profunzime expresivă a acestei opere, în sensurile ei scrutând adâncurile existenței omenești, în sensibilitatea ei vorbind despre acea mare puritate a sufletului românesc. M-am gândit de multe ori că muzica lui Enescu poate fi comparată cu o imagine sonoră peste veacuri a minunatelor noastre mănăstiri moldovenești. Într-un cuvânt (și nu mai are sens să insist asupra motivelor valorice) nimic mai firesc ca acea sinceră bucurie, sinceră emoție ce o trăiesc ca interpret ori de câte ori mă întâlnesc cu partiturile enesciene. Este o lume artistică [ce] mă convinge, cu care pot comunica, și mai ales, care îmi îngăduie să o slujesc de pe pozițiile acelui nobil ideal de onestitate și dăruire interpretativă.*[2]

Mărturisirea datează din 1971, Ion Baciu începuse abia de câțiva ani tălmăcirea profundă a creației lui Enescu împreună cu orchestra Filarmonicii din Iași sau cu alte ansambluri din țară – marile confruntări, marile izbânzi în privința simfoniilor, a operei *Oedip*, urmau să vină. Pentru că rezonanța constitutivă a lui Ion Baciu,

[1] Cei numai 15 ani în care Antonin Ciolan a lucrat cu orchestra Filarmonicii din Cluj-Napoca se explică prin vârsta înaintată la care i-a devenit titular (72 de ani) și momentul dispariției sale, la vârsta de 87 de ani.
[2] T. Albescu, op. cit, pag. 25

cercetarea sa continuă a partiturilor erau în acord fin cu șlefuirea tinerei orchestre, cu antrenarea ei în studiul și exprimarea textelor, a ethos-ului enescian. Evoluție permisivă decantărilor, care a pretins timp. Consecințele excepționale au fost prima reprezentare sub formă de concert a operei *Oedip* (Iași, 1975), *Simfonia a III-a în Do opus 21* (1977, înregistrare pe disc *Electrecord*), înregistrarea specială Radio România (la Iași) și a doua reprezentație a operei *Oedip* (București, 1981, Festivalul Internațional „George Enescu"), *Simfonia a II-a în La opus 17* (1985, Festivalul „George Enescu", publicată a doua zi pe disc *Electrecord*). Sunt câteva exemple. Aleg spre succint comentariu două opus-uri interpretate de Ion Baciu – *Simfoniile a II-a* și *a III-a*. Versiunile, cu orchestre formate la școli diferite de dirijat, activând în două zone etno-culturale specifice, vădesc, bineînțeles, personalitatea distinctă, originală, a celui care le-a condus în momentul actului interpretativ.

Simfonia a II-a în La op. 17 i-a oferit lui Ion Baciu repetate prilejuri de a exprima zone stilistice, moduri de scriitură, climate sufletești ce îl reprezentau plenar: neoromantismul, tehnica dezvoltării orchestrale *în cascadă*, cu pronunțate adversități ritmice și de nuanță, cu învolburări, cu clipe de stază specifice lui Richard Strauss[1], cu sublimate reverii românești. Varianta *Uverturii la opera Maeștii cântăreți din Nürnberg*, înfățișată publicului bucureștean în anul 1969 de Ion Baciu într-o spectaculoasă versiune[2], poate fi considerată una dintre cheile interpretărilor sale și în privința lui Enescu, pentru că filiera Wagner-Strauss lasă vizibilă continuitatea netulburată a fluxului melodic ce încă nu s-a transformat, în anii 1912-1914, când a fost compus, *în tornadă*, cum avea să se întâmple în *Simfonia a III-a*. La fel ca Strauss, Enescu a privit de la răspântia romantismului de secol XIX zorile modernismului de secol XX păstrând distanța ignorată de radicalii Stravinsky și Bartók. Asta înțelegem datorită lui Ion Baciu, care a mai dovedit că autorul român s-a implicat mai mult decât Strauss în aventura dramatică marcată de conflict, în jungla procedelor și stilurilor de sinteză romantic-modern, îndreptându-ne spre limanul bucuriei interioare. Cum am precizat, versiunea prezentată în 1985 de orchestra Filarmonicii din Iași, condusă de maestrul ei la Festivalul Internațional de la București, s-a bucurat în avans, pe bună dreptate, de încrederea conducerii Festivalului și a Casei *Electrecord*, cu siguranța reușitei magistrale. A doua zi

[1] În poemele simfonice *O viață de erou*, *Moarte și transfigurație*, în *Simfonia Alpilor*.

[2] *Ion Baciu. Orchestra „Super" a Conservatorului de muzică „George Enescu" Iași, 1969-1970*, Cd Casa Radio, ADD 177, 2005, Sociatatea Română de Radiodifuziune, track 8

înregistrarea a fost publicată pe un disc-document, iar peste un an s-a tipărit un album în tiraj sporit, cu prezentarea elogioasă a compozitorului Doru Popovici.

Doresc să evidențiez încă odată înțelegerea superioară, rafinamentul la care ajunsese Ion Baciu încă din deceniul 1971-1980 (mai precis, în 1977, când a realizat înregistrarea) prin repetatele imersiuni de până atunci în oceanul creației simfonice enesciene. Mai ales că *opusul nr. 17 în Do*, nu prea îndepărtat în timp de precedentul (a fost compus în alt interval de doi ani, 1916-1918), îl depășește din toate punctele de vedere: al elaborării substanței muzicale, al spectrului sonor dezvoltat prin adăugarea orgii și corului, prin înălțimea gândului filosofic atins de muzică. Ion Baciu a clarificat linia melodică imponderabilă, multiplicată în motive dezvoltate, melodie ce nu se lasă prinsă în plasa polifonică, zborul ei înalt peste zonele modalismului românesc, deșarfajul armonic impresionist, fiind totuși atras de monumentalitatea germană. Este limpede în concepția dirijorului ideea de sinteză: a orchestrei și corului, gândit de Enescu a fi tot un instrument integrat, nu adăugat orchestrei, **sinteza** celor trei civilizații muzicale – germană, franceză, română – într-o formă străină de pastișă, de folclorism. Foarte puțini dirijori români au reușit până în 1977 să transforme și *Simfonia a III-a* din complicatul *joc cu perle* materializate în șiraguri aparent încâlcite, într-un spectacol inteligibil, fascinant, jucat în avanscena spațioasă a creației de maturitate rămasă de la Enescu. Aparent îngreunată de complexitatea ideației și a scriiturii, *Simfonia a III-a* este, în ce îl privește pe compozitor, dovada rafinamentului, a virtuozității cu care s-a mai putut compune muzică în tonalitatea do major la nivelul trezirii avangardei muzicale, iar în ce îl privește pe dirijorul Ion Baciu siguranța că a fost capabil în sala de concert, rămâne prin mijlocirea înregistrării, să familiarizeze ascultătorul și cu această complexă „simfonie a simfoniilor", cum a numit-o analistul Pascal Bentoiu, încântat de versiunea lui Baciu, pe care a considerat-o „superbă".[1]

Întristător este că a trecut exact o jumătate de secol de când Ion Baciu și-a exprimat nemulțumirea față de modul cum se raportau românii la omul Enescu și muzica sa în anul 1971, iar situația a rămas neschimbată.

[...] „*predilecția mea pentru opera lui Enescu o determină și un al doilea factor principal. Vorbim mult despre Enescu, i-am dedicat un concurs și un festival internațional, i-am aprofundat muzica în nenumărate studii muzicologice etc. Îndrăznesc totuși să afirm că în afara cercului de specialiști (nu mă refer doar la muzicieni ci la*

[1] Pascal Bentoiu, *Capodopere enesciene*, Editura Muzicală, 1984, pag. 218

majoritatea oamenilor de artă din țara noastră), adevărata semnificație valorică, adevărata și concreta semnificație muzicală a paginilor enesciene scapă în bună măsură auditoriului larg. În conștiința de masă am sădit un respect simbolic față de ***nume****, dar n-am reușit încă să familiarizăm propriu zis auditoriul larg cu muzica sa, n-am reușit să asigurăm acestei opere popularitatea scrierilor unui Sadoveanu sau Arghezi de pildă (pentru a nu depăși epoca de referință). Se cunosc cel mult* ***Rapsodiile române****, dar nu lucrările ce reprezintă cu adevărat marea artă enesciană. Și, pe plan național cel puțin, o asemenea situație mi se pare nefirească*."[1]

Ion Baciu - Trăsături definitorii ale artei sale dirijorale

Chiar să nu fi fost avertizat în privința prestigiului și popularității sale ca dirijor, cel care asculta prima oară o lucrare interpretată de Ion Baciu era obligat să-i acorde toată atenția până la final, însoțită treptat de admirație. Sunt efecte ce s-au păstrat datorită înregistrărilor. Explicația generală are în vedere caracterul spectacular ambivalent. În primul rând, Baciu lumina aspectele arhitectonice ale opusului, „vezi" construcția sonoră în toate dimensiunile exterioare, de la stâlpii de susținere până la ultimele linii ale acoperișului. Conductul melodic nu avea doar un desen bine conturat, ci o semnificație, un curs evolutiv ce putea fi sinuos, învolburat, așa cum cere stilul romantic individualizat de Wagner, Schubert sau Strauss. Baciu imprima substanței muzicale, și atunci când dirija orchestre simfonice unde era invitat, un palpit, o trăire cu totul specială, ce nu se schimbau, nu scădeau în funcție de caracterul muzicii. Climatul sufletesc dramatic sau apolinic învăluie și acum ascultătorul, aducând întreaga desfășurare sonoră în zona spectacolului.

Calitatea excepțională a versiunilor lui Ion Baciu se vădește și în *spectacolul interior* al conținutului din partitură. Debussy, Ravel, mai ales Enescu îl pun în prim plan pe alchimistul Baciu. El găsea mereu ambientul cromatic - culoarea, nuanța (de la cea evidentă la cea infinitezimală) ce caracterizau *imaginile muzicale*. Cum spectacolul interior este „regizat" mai întâi de compozitor, Ion Baciu respecta în mod fundamental indicațiile acestuia. Observația este plenar valabilă în cazul muzicii lui Enescu. Pentru că din multiplicarea, combinarea, pulverizarea, recompunerea permanentă a ideilor, motivelor și celulelor melodice se concretizează fluxul muzical, spre exemplu în *Simfonia a III-a*, sau în opera *Oedip*. Enescu nu poate fi înțeles, expus în complexitatea, rafinamentul și splendoarea lui fără o cuprinzătoare, sintetică experiență stilistică. Muzica sa este o mare sinteză, ce

[1] T. Albescu, op. cit., pag. 25

include sugestii ale clasicismului, romantismului, impresionismului și modernității de început, căreia îi lipsește componenta radicală. Fără înțelegerea, fără empatia cu aceste zone și climate stilistice, semnele muzicii lui Enescu nu pot fi decodate total.

Se adaugă, bineînțeles, parametrilor enunțați, rezonanța specială uimitoare a ardeleanului Baciu la climatul moldovenesc unduios, molcom, la înfățișările zidirilor vechi (ne amintim evocarea mănăstirilor din Bucovina, relaționate de dirijor în interviul din 1971 cu muzica lui Enescu).

Dacă avem în vedere luminarea permanentă a caracterului dramatic din partiturile interpretate, caracter introvertit sau evident (pot fi luate ca exemple unele simfonii de Șostakovici pe care le-a interpretat Ion Baciu cu orchestrele Filarmonicilor din Iași și din București, cu orchestra Radioteleviziunii), aflăm încă un motiv să considerăm fiecare act muzical pe care îl semna - un spectacol. Un **spectacol plin de idei și afecte**, ce covârșește și acum ascultătorul după ce sunetele s-au sfârșit. Acestea îmi par a fi marile calități ale artei dirijorale ce poartă numele lui Ion Baciu.

SUMMARY

Alex Vasiliu

Ion Baciu
90 years since his birth

The Romanian music history presents Ion Baciu as a musical institution, orchestra organizer and a great performer of George Enescu's music. His exceptional achievements were the founding and education of the new symphonic ensemble at Iași Philharmonic, equal to some of the most well known in the country and leveled up to the European ones and also the enforcing of superior aesthetic concepts standards in reading and comprehension of Enescu's music. Eulogistic chronicles signed by the most important music critics, audio-video recordings, memories of the people who knew him closely are precious and undisputed testimonies, reagarding the value of an artist who deserved to be brought back to the public attention. As in 2021 there are 90 years since his birth, 4 decades since the historic version of Oedip, 140 years since George Enescu's birth, we consider appropiate to aknowledge merits to the one that was a professor at the Conservatory, philharmonic manager and conductor who had a major contribution to noting Iași as one the most important Romanian music centres.

RECENZII

Sharon Mabry – o teoreticiană de elită a cântului vocal contemporan

Elmira Sebat

„Este posibil să obţinem libertate vocală şi
să ne colorăm vocea într-o multitudine de feluri.
Experimentaţi şi bucuraţi-vă. Nu uitaţi,
nu există o culoare ideală care trebuie copiată.
Găsiţi-vă propriul vostru sunet şi savuraţi-l.“[1]

Sharon Mabry − născută în Newport, Tennessee, Statele Unite ale Americii, în anul 1945 – este o cântăreaţă a cărei primă recunoaştere naţională a avut loc în 1980, când s-a remarcat în recitalurile din seria *Arta cântecelor,* la *Radiodifuziunea Publică Naţională.* Din acel moment, interpretarea ei sensibilă a muzicii secolului XX a ajutat-o să devină o foarte solicitată și îndrăgită interpretă vocală. Înregistrările sale cu muzică contemporană de la casele de discuri *Owl* şi *Coronet* au fost primite cu comentarii remarcabile şi difuzate în lumea întreagă.

Absolventă a Universității de Stat din Florida în 1967, cu un Master în Educație muzicală obținut în 1970 la Colegiul George Peabody – locul în care a primit și titlul de doctor în Arte Muzicale în 1976, Sharon Mabry deține și un Certificat de Interpretare acordat de Institutul Franz Schubert din Austria, este membră a Asociației Naționale a Profesorilor de Canto și predă la Universitatea de Stat Austin Peay, Clarksville, Tennessee.[2]

---

[1] Mabry, Sharon, *Exploring Twentieth-Century Vocal Music. A Practical Guide to Innovations in Performance and Repertoire*, New York, Oxford University Press, Inc., 2002, pag. 51

[2] https://prabook.com/web/sharon_cody.mabry/382589 (accesat la 16 august 2021)

Aparițiile scenice ale lui Sharon Mabry au inclus premierele mondiale a peste treizeci de compoziții importante ale unor lucrări de Elizabeth Vercoe, Rhian Samuel, Frederic Goossen, Jeffrey Wood, Robin Holloway, Seymour Barab și Persis Vehar.[1]

De asemenea, pasiunea acestei cântăreţe pentru muzica vocală contemporană s-a cristalizat într-un amplu articol publicat în 1998 şi intitulat în mod sugestiv *Noi direcţii: unind stilurile vocale în muzica contemporană*, precum şi în două cărți extraordinar de bine documentate – *Viața interpretului: un ghid de supraviețuire al cântărețului* (Scarecrow Press, 2012) și *Explorând muzica vocală a secolului XX: inovaţii în spectacol şi repertoriu* (Oxford University Press, 2002).

În aceasta din urmă, cântăreaţa-scriitoare îşi familiarizează cititorii cu sistemul de notaţie nou şi neobişnuit (încă, la începutul secolului XXI) utilizat de unii compozitori contemporani, oferind o listă a celor mai importante şi interesante lucrări ce au luat naştere în secolul XX[2], la care se adaugă sugestii pentru programe de recital ce-i introduc atât pe spectatori, cât şi pe cântăreţi în această zonă prea puţin explorată a muzicii.

Spre deosebire de alte încercări similare de realizare a unui istoric realist al evoluţiei scriiturii vocale în ultimele decenii şi de sintetizare a celor mai importante tehnici moderne de cânt, cartea lui Mabry este incredibil de riguros documentată, este scrisă privind în primul rând din unghiul interpretului şi – ce este mai interesant şi îi imprimă o tentă de unicat – împărtăşeşte nişte păreri personale, rod al unei experienţe scenice îndelungate, într-un mod foarte sigur, clar şi obiectiv-ştiinţific, care nu lasă loc unei receptări ambigue sau interpretabile.

Pentru început, Sharon Mabry recunoaşte că, în anumite partituri de muzică contemporană predomină uneori o atmosferă de neglijenţă şi frivolitate, compozitorii încorporând în textura muzicală elemente populare, de folk sau de jazz şi făcând ca această muzică să pară uneori nepotrivită pentru sala de concert. „Probabil că ne simţim inconfortabil în acest caz, deoarece ascultăm cu urechile, mintea şi aşteptările secolului al XIX-lea. Interpretul trebuie să ia muzica pentru ceea ce este ea şi să progreseze din punct de vedere intelectual, emoţional şi muzical.“ (pag. 10)

---

[1] https://www.naxos.com/person/Sharon_Mabry/83409.htm (accesat la 16 august 2021)

[2] Având în vedere că această carte a apărut în anul 2002 și s-a dorit a fi o retrospectivă a inovațiilor secolului XX, de fiecare dată când se face referire la secolul XX, observațiile respective sunt valabile și pentru primele două decenii ale secolului XXI.

Fiindcă numeroşi compozitori au făcut pionierat în anumite direcţii muzicale şi estetice, din punct de vedere istoric, „invenţiile lor şi ale altor inovatori au dat limbajului muzical al secolului XX reputaţia de a fi dificil de pătruns. Ideile lor muzicale au fost adeseori convertite în concepte matematice, întindere vocală extinsă, reprezentări notaţionale nefamiliare, Alfabetul Fonetic Internaţional (IPA) sau declamaţii silabice, linii melodice colţuroase, disonanţe ascuţite şi utilizarea elementelor teatrale incluzând mişcarea scenică ori tehnici speciale de iluminat. Confruntaţi cu aceste elemente muzicale, vocale şi teatrale suplimentare, cântăreţii au simţit adesea mai degrabă că le-au fost plasate piedici în drumul spre o reprezentaţie de succes decât că ar avea maturitatea de a investiga aceste provocări creatoare şi intelectuale. De asemenea, unii cântăreţi nu s-au gândit la numeroasele deprinderi auditive, tehnic-vocale şi interpretative pe care şi le-ar putea dezvolta prin intermediul acestui repertoriu unic.“ (pag. 11)

În ceea ce priveşte dezvoltarea abilităţilor cântăreţilor profesionişti de muzică modernă, Mabry recunoaşte existenţa unei serii de concepte „inerente în studiul muzicii din orice perioadă, dar care primesc o semnificaţie specială când sunt aplicate în lucrările moderne. Ele sunt legate de progresul global al unui cântăreţ în tehnica vocală, muzicalitate, înţelegere intelectuală şi interpretare a materialului muzical“ (pag. 11) şi sunt analizate de către autoare după cum urmează :

- **Maturitatea vocală** (nu trebuie abordate lucrări ce conţin dificultăţi vocale, muzicale ori intelectuale ce depăşesc limitele tehnicii vocale pe care cântăreţul o deţine în momentul respectiv);
- **Antrenamentul dicţiunii** („Numeroase lucrări contemporane încorporează utilizarea fonemelor Alfabetului Fonetic Internaţional, silabe repetate, schimbări graduale ale vocalelor, cântul pe sunete mute sau repetări pline de nonsens ale silabelor.“); (pag. 12)
- **Întinderea vocală, rezistenţa şi flexibilitatea** (datorită marii varietăţi de stiluri muzicale existente, vocea poate fi exersată într-o multitudine de feluri, acoperind un ambitus foarte larg, parcurgând o dinamică extremă, redând linii vocale abrupte, cu salturi mari sau altele construite din rulade vocale înflorite, *glissandi* plini de extravaganţă sau efecte vocale speciale);
- **Intelect şi imaginaţie** (pentru a pune în valoare seria de oportunităţi fantastice pe care muzica secolului XX o oferă în dezvoltarea spontaneităţii, imaginaţiei, vioiciunii intelectuale şi sensibilităţii, trebuie ales un repertoriu care cere o varietate

de culori vocale, interjecţii vorbite, tehnici vocale extinse, mânuitul altor instrumente concomitent cu cântatul sau efectuarea mişcării scenice indicate. Toate aceste elemente nefamiliare trebuie să fie integrate pe rând şi exersate în diverse combinaţii, pentru o realizare artistică finalizată cu succes);

- **Antrenamentul urechii** (în vederea dezvoltării abilităţii cântăreţului de a localiza înălţimile şi de a căpăta încredere în propriile-i mijloace şi independenţă faţă de acompaniamentul instrumental);
- **Libertate mentală şi vocală** (capacitatea de a încorpora elemente improvizatorice şi de a realiza sincronizări mai ambigue ale vocii cu alte instrumente);
- **Disciplină muzicală** (alcătuirea unei analize iniţiale şi a unui plan în vederea realizării tuturor gesturilor muzicale, unificând mijloacele componistice, structura ritmică înnăscută şi componentele textului);
- **Independenţă, individualism şi încredere în sine** (cu cât un cântăreţ este mai tentat să încerce noi modalităţi de a interpreta diverse stiluri muzicale, cu cât îşi programează mai des concerte cu lucrări contemporane şi cu cât îşi dezvoltă un repertoriu extins de noi piese scrise în stiluri componistice diferite, cu atât el devine din ce în ce mai implicat şi mai bine ancorat în problematica secolului XX).

„Cu înţelegere căpătăm acces la orice idee nouă, organizare muzicală inedită sau configuraţie aparte a textului.“ (pag. 15)

Referitor la alegerea repertoriului potrivit, Mabry face o ierarhizare complexă a planurilor şi are în vedere:

1. Consideraţiile vocale

Cântăreţul trebuie să-şi evalueze obiectiv slăbiciunile şi punctele forte ale vocii, încercând să şi le pună în evidenţă pe cele din urmă şi, în paralel, să le elimine pe primele. De asemenea, este vitală stabilirea unei zone de confort în repertoriul parcurs, capacitatea de a nu crea stres vocal în timp ce se urmărește dezvoltarea muzicalității, perfecţionarea limbilor străine şi a calităţilor actoriceşti şi abordarea unor lucrări care să valorizeze tehnica vocală, expresivitatea muzicală şi intelectul cântăreţului.

Autoarea consideră că trebuie evaluate următoarele aspecte în momentul alegerii repertoriului contemporan:

- **Întinderea vocală** (de la cea mai gravă la cea mai acută notă, preferabil fiind ca cele mai multe înălţimi sonore dintr-o partitură nouă să fie cuprinse într-un registru confortabil al vocii);
- **Ţesătura vocii şi evenimentele legate de *pasaj*** (este foarte importantă măiestria cu care este înfăptuită schimbarea registrelor);
- **Dificultăţile vocale** (în anumite piese de muzică contemporană se remarcă o supraabundenţă de dificultăţi vocale şi de noi tehnici vocale care trebuie stăpânite, astfel încât este esenţial ca orice cântăreţ să încerce să le descifreze pe rând şi apoi să le asambleze, îmbinând prudenţa cu curiozitatea intelectuală);
- **Dicţiunea** (având în vedere – după spusele lui Sharon Mabry – că multe texte contemporane sunt conversaţionale şi deci solicită un răspuns mai direct din partea auditoriului şi că numeroase lucrări scrise în idiomul contemporan fie sunt construite pe o formă de recitare, fie sunt ceea ce poate fi numit „piese de personalitate").

2. Folosirea repertoriului

Este foarte important ca fiecare cântăreţ să-şi aleagă repertoriul potrivit de studiu şi concert, însă abordarea celui scris în secolul XX duce în mod special la dezvoltarea tehnicii vocale, la antrenarea urechii şi la augmentarea independenţei faţă de liniile instrumentale acompaniatoare. Totodată, descoperirea de sine poate fi sporită prin experimentarea procesului creativ atunci când este interpretată o muzică ce conţine elemente aleatorice, improvizatorice, teatrale sau *ad libitum*.

3. Dezvoltarea versatilităţii

„Interpretul versatil […] este capabil de o parcurgere rapidă şi spontană a unei largi game de emoţii, vocalizări şi elemente teatrale, prezentându-le pe fiecare cu o expresie artistică satisfăcătoare. El are abilitatea de a face faţă unor idei complexe, în timp ce îşi manifestă răspunsurile creatoare la aceste idei prin figuri de stil mentale şi o percepţie intensificată a lumii exterioare. Acest tip de interpret deţine deprinderi auditive, chinestezice şi perceptive puternic dezvoltate. […] Interpretul versatil poate face de asemenea mai multe lucruri deodată. […] Jocul scenic intuitiv, mişcarea scenică naturală, expresiile faciale

potrivite şi interpretarea simpatetică a textului sunt cerute în zilele noastre. În plus, anumite partituri contemporane impun gesturi fizice specifice, mânuirea unor instrumente muzicale în timpul cântatului şi mişcări scenice coordonate.“ (pag. 19-20)

4. Dezvoltarea unei personalităţi interpretative

„Personalitatea interpretului este o atitudine pe care cântăreţul trebuie să o exteriorizeze şi să o comunice ascultătorului. Această atitudine, deşi este dezvoltată printr-o practică repetitivă, trebuie să pară spontană, schimbându-se după bunul plac. Trebuie să vină dintr-o profundă înţelegere a intenţiei compozitorului şi a practicii interpretative a acelui stil muzical. Anii de studiu şi de antrenament ai cântăreţului trebuie să se concretizeze, în cele din urmă, în devenirea sa ca interpret sensibil din punct de vedere muzical, versatil, care poate face faţă multitudinii de cerinţe tehnice, muzicale şi expresive a repertoriului. Cu cât este mai iscusit un interpret, cu atât el are abilitatea de a transporta audienţa în mod magic spre un loc imaginar fără ajutorul accesoriilor precum decoruri, costume, recuzită sau lumini speciale. Când aceste elemente extramuzicale sunt adăugate într-un spectacol, stăpânirea capacităţii de proiectare a propriei personalităţi spre exterior devine încă şi mai fascinantă în acest context muzical/teatral.“ (pag. 25)

O altă tematică imposibil de neglijat de către un interpret contemporan este dezbătută de Sharon Mabry în capitolul *Cerinţe vocale ale secolului XX: caracteristici comune*. Ea consideră că cele mai importante sunt: liniile vocale non-tradiționale, ambitusul extins, *ad libitum* și improvizația, identificarea înălțimii sonore și anumite aspecte legate de interpretare.

În privinţa liniilor vocale non-tradiţionale, „acest termen a fost utilizat de numeroşi compozitori şi interpreţi pentru a desemna întrebuinţări inovatoare, necantabile ale vocii“(pag. 28), iar printre caracteristicile fundamentale ale pieselor care le conţin se află:

- **o complexă mişcare intervalică** (liniile vocale conţin salturi mari, foarte puţină deplasare treptată, mişcări bruşte în ambele direcţii, combinaţia între înălţimi clare şi altele nedeterminate şi disonanţe semnificative cu vocile acompaniatoare/instrumentale);
- **declamaţia experimentală** (textul este proiectat prin intermediul recitării, *Sprechstimme*, stil recitativic declamativ – *parlando*, treceri subite de la cantilenă la efecte experimentale sau folosirea fonemelor IPA şi a silabelor repetate);
- **efectele vocale** (sunete vocale imitative sau improvizate, exprimate ‘cu mărinimie’ prin concepte

imaginare, precum râsul pe înălţimi nedeterminate, fluierat, sunete în falset pe înălţimi nedeterminate, schimbarea graduală a vocalei originare într-o altă vocală indicată, trecând prin diferite înălţimi sonore, deschiderea şi închiderea graduală a gurii în scopul de a forma o vocală anume, trilurile din limbă sau zumzetul buzelor, *glissandi* exagerate, inhalarea şi evacuarea emfatică a aerului, deplasarea unei mâini prin faţa gurii, în scopul de a crea o schimbare a culorii tonale, murmurul şi strigătul pe înălţimi nedeterminate).

„Alegând ca repertoriu lucrări care sunt construite pe aceste concepte, trebuie avut în vedere nivelul din acel moment al abilităţii vocale a cântăreţului. Actul artistic rezultat va depinde în mod major de flexibilitatea vocală, muzicală şi intelectuală şi de pregătirea pentru fiecare piesă în parte. […] Cum variantele repertoriale sunt atât de vaste raportat la producţia acestei perioade, nu a găsi muzica potrivită este scopul final pentru un interpret, ci mai degrabă a fi conştient de propriile limite vocale, de nivelul lui motivaţional şi de muzicalitatea sa fundamentală, care devin elementele cruciale de decizie.“ (pag. 29)

Referitor la ambitusul extins întâlnit în mod frecvent în muzica modernă, Mabry observă că, faţă de rigoarea obsesivă cu care erau tratate adeseori întinderea vocală şi timbrul vocal în secolele anterioare, muzica secolului XX este prin excelenţă flexibilă şi lasă şi în acest domeniu mai multă libertate interpretului, iar categoriile clasice de clasificare a vocilor nu îşi mai găsesc întrebuinţarea în acest repertoriu complex: chiar dacă o anume piesă este scrisă iniţial pentru soprană, spre exemplu, ea poate fi cântată cu acelaşi succes şi măiestrie interpretativă de către o mezzo-soprană capabilă să emită sunetele respective şi să redea intenţiile iniţiale ale compozitorului printr-o justă încărcătură emoţională, chiar în cazul în care culoarea vocală este mai întunecată.

Timbrul vocal este definitoriu pentru calitatea actului interpretativ-vocal şi nu este deloc de neglijat faptul că „niciodată două voci nu sunt perfect identice. Fiecare are calităţile ei unice de timbru, rezonanţă, plasare şi putere de-a lungul registrelor. În acelaşi timp, fiecare este găzduită într-un corp şi coordonată de un intelect şi o creştere a experienţei emoţionale specifice acelui individ.“ (pag. 40)

Un alt aspect dezbătut de Mabry referitor la cerinţele vocale ale muzicii secolului XX este legat de improvizaţie şi de notaţiile *ad libitum*: „Unul dintre elementele întâlnite în structura anumitor piese contemporane este o aparentă lipsă de organizare. Partitura poate arăta precum o pictogramă a spaţiului şi a timpului, fără bare de măsură, indicaţii metrice sau portative. Poate conţine note în interiorul unor chenare sau note împrăştiate de-a lungul paginii în şabloane care arată o densitate sau o sărăcie a activităţii. Partiturile de acest

gen sunt reprezentări ale unor idei imaginare şi nu schiţe ale unui timp, spaţiu sau timbru specifice. Pot să nu figureze deloc scheme sau aşteptări preconcepute, astfel încât fiecare spectacol poate fi net diferit de toate celelalte. Întrucât nu a existat nicio încercare de impunere a unui cadru sau a unei notaţii specifice pentru lipsa de precizie, compozitorii s-au simţit liberi să organizeze sunetul în feluri destul de variate şi pitoreşti.

Noutatea totală a notaţiei şi aşezarea ei în pagină pot crea confuzii, deoarece schemele mentale învăţate şi formate pe parcursul a numeroşi ani de citit notaţia tradiţională au fost întoarse cu susul în jos. În acest context, conceptele de *ad libitum* şi improvizaţie au prosperat. Ele au fost utilizate de diverşi compozitori ai perioadei. Unii au ales o abordare haotică a sunetului prin aleatorism (elemente întâmplătoare) sau prin imprecizie. În acest caz, piesei i se permitea să-şi găsească propriul înţeles al curgerii, texturii şi esteticii prin punerea intenţionată la dispoziţie mai degrabă a unor schiţe generale decât a unor direcţii specifice în ceea ce priveşte melodia, înălţimile sonore, ritmul, tempoul, dinamica şi coordonarea evenimentelor sau a liniilor muzicale. […] Alţi compozitori utilizează aceşti termeni într-un mod mai conservator, încorporând poate doar câteva elemente improvizatorice sau *ad libitum* într-o lucrare de altfel tradiţională.“ (pag. 31-32)

O altă problematică esenţială a muzicii contemporane analizată de Mabry este cea a interpretării. „Conceptul unei interpretări vocale potrivite a muzicii secolului XX include numeroase subiecte de discuţie printre compozitori, critici, profesori de canto, melomani şi interpreţi. Interpretarea vocală implică nişte componente atât de elementare precum stabilirea locurilor fireşti de respiraţie în cadrul frazelor; executarea atacurilor tonale precise *(legato, staccato, marcato)*; enunţarea, pronunţia şi articularea corectă a textului şi proiectarea unei foarte bine definite culori a sunetului vocal, care să exprime starea/stările esenţiale ale textului. În orice caz, pentru a capta în totalitate intenţia compozitorului, interpretarea vocală trebuie să meargă dincolo de aceste fundamente ale interpretării cântecului.“ (pag. 35-36)

În capitolul intitulat *Colorarea vocală*, Mabry atinge şi sintetizează iarăşi nişte puncte sensibile ale realităţii interpretării vocale a muzicii secolului XX:

- **Cine deţine controlul: cântăreţul sau compozitorul?** (mulţi compozitori sunt foarte scrupuloşi cu indicaţiile legate de utilizarea vocii, în timp ce alţii lasă o mare libertate de contribuţie cântăreţului. Între aceşti doi poli, un interpret vocal se poate simţi ‘controlat’ şi îngrădit sau, dimpotrivă, liber să dea frâu liber propriei imaginaţii, „să fie

creativ şi imaginativ, în funcţie de bogăţia propriului său tărâm de posibilităţi coloristice.“); (pag. 40)

- **Coordonarea musculară** (este indicat ca, în cazul în care există numeroase schimbări rapide de orice fel în partitură, cântăreţul să le disece în fragmente scurte, printr-o aprofundare metodică. În acest caz, fiecare detaliu fiind studiat separat şi într-un ritm mai lent, cu pauze vocale şi mentale între secţiuni, structura sa musculară învaţă să se adapteze noilor cerinţe ale partiturii şi să răspundă ideilor cu care cântăreţul nu s-a mai confruntat înainte);
- **Coordonarea minte-corp** (chiar dacă se poate remarca existenţa a două categorii distincte de cântăreţi – unii care se concentrează pe elementele fizice, precum coordonarea musculară optimă, starea cât mai bună de sănătate prin practicarea *fitness*-ului şi ţinuta corporală corectă, care îi pun în situaţia de a obţine o emisie liberă şi echilibrată şi alţii care ridică în slăvi factorii psihologici, precum o imagine pozitivă despre sine, proiectarea spre lume a personalităţii proprii şi ascuţirea deprinderilor perceptive şi conceptuale prin intermediul imaginilor mentale – mai ales în cazul în care sunt cerute varii efecte vocale, este necesar ca artistul liric modern să reunească în sine toate aceste elemente, deoarece ele se completează şi se condiţionează reciproc);
- **Deprinderea priceperilor legate de culoarea vocală** (având în vedere câte gesturi notaţionale nefamiliare au apărut în ultimele decenii, abilitatea de a manipula rapid culoarea sunetului vocal este crucială. Într-o primă fază, cântăreţul trebuie să se aplece cu atenţie asupra partiturii, să o analizeze şi să nu se mulţumească doar cu o parcurgere superficială, ci să pornească de la esenţa ei. Astfel este posibil să-şi diversifice în timp, cu ajutorul imaginaţiei, paleta culorilor vocale, iar ulterior să o folosească şi în alte lucrări);
- **Ştergerea vibratoului – o variaţie coloristică modernă** (deşi părerile sunt împărţite şi în această privinţă – unii profesori de canto pretinzând că orice sunet vocal trebuie să aibă neapărat vibrato, indiferent de perioada istorică sau de stilul căruia îi aparţine muzica respectivă şi că a cânta fără vibrato este periculos pentru voce – totuşi mari cântăreţi de lied german sau de muzică franceză, precum şi interpreţi celebri de muzică contemporană au apelat la sunetele ‘drepte’, lipsite de vibrato, fără ca traiectoria lor artistică să intre în derivă. De asemenea, în corurile de copii, la unele

instrumente de suflat şi în diverse tipuri de muzică folk sau multietnică, întâlnim în mod frecvent sunete fără vibrato).

Deşi este evident că în secolul XX s-a recurs la sunetele drepte mai des decât în perioada romantismului, spre exemplu, totuşi intenţia estetică a cântăreţilor care le-au întrebuinţat a fost mereu aceeaşi: o dorinţă de a pune în valoare anumite cuvinte sau secţiuni ale textului, aceste sunete fără vibrato „fiind folosite adeseori pentru a obţine o calitate vocală solemnă, încremenită, non-emoţională, detaşată.“); (pag. 44)

- **Culoarea sunetului: imaginaţie şi vizualizare**

„Utilizarea imaginaţiei în sensul cel mai deplin al cuvântului implică un efort conştient de a pune sunetul, gustul, mirosul, pipăitul – tot ce ţine de chinestezie – în slujba interpretării mentale şi vocale a unor texte sentimentale, pitoreşti sau dramatice pline de subtilitate.“ (pag. 48)

- **Libertate de alegere, libertate a vocii**

„Odată obţinută abilitatea de a exprima diferenţe ale culorii vocale, se poate ajunge la un nivel mai înalt al interpretării textului şi la o declamaţie mai sofisticată, dând audienţei o imagine mai clară a intenţiilor compozitorului. Încrederea generală a cântăreţului, bucuria spectacolului şi procesul necesar pentru a le atinge vor fi intensificate. Efectul estetic final va fi diferit şi mai atrăgător decât în cazul în care toate sunetele ar fi fost cântate cu aceeaşi culoare, greutate vocală şi modalitate de declamare.“ (pag. 49)

În capitolul intitulat *Noul limbaj de notaţie* – care poate avea drept moto afirmaţia: „stăpânirea oricărui dispozitiv notaţional nefamiliar poate fi obţinută prin curiozitate, determinare şi profesionalism“ (pag. 57) –, Mabry face o clasificare a parametrilor-cheie pe care orice cântăreţ de muzică contemporană va trebui să îi aibă în vedere şi să îi analizeze în demersul lui interpretativ:

- **Ritmul şi spaţierea** (unii compozitori au renunţat la indicatorii metrici familiari în favoarea unor noi modalităţi de a simţi spaţiul şi timpul, la diverse niveluri de precizie);
- **Sistemele notaţionale şi improvizaţia** (Mabry porneşte aici de la afirmaţia tranşantă că „improvizaţia a fost cu noi de când există muzica“ (pag. 60) şi ne reaminteşte că, înainte de a fi fost stabilite regulile de interpretare a simbolurilor notaţionale vest-europene, improvizaţia constituia tiparul de bază, ea fiind şi una dintre caracteristicile anumitor muzici etnice, al celei folk sau de jazz. Totodată, ea a continuat să înflorească şi în muzica vocală clasică şi romantică, prin existenţa cadenţelor de operă care lăsau frâu

liber imaginaţiei cântăreţilor, pentru ca în secolul XX să ajungă la un punct maxim de valorificare);

„Când vine vorba despre improvizaţie, exactitatea şi imuabilitatea trebuie să dispară. Dacă un compozitor a inclus elemente improvizatorice de orice fel (ritm, înălţime, măsură, organizare, acţiuni), atunci cântăreţului i-a fost dată permisiunea de a-şi experimenta în cea mai mare măsură capacităţile vocale şi interpretative.“ (pag. 60)

Autoarea identifică cinci categorii de mijloace notaţionale cu care compozitorii secolului XX descriu libertatea interpretativă şi improvizaţia:

a) notaţia indicativă, care poate conţine elemente mixte de notaţie exactă/liberă, se bazează mai degrabă pe o intuire a ritmului şi a măsurii şi este reprezentată grafic prin simboluri aflate între desen şi notaţia muzicală tradiţională. La rândul său, improvizaţia indicativă întâlnită în muzica vocală poate fi redată în variate modalităţi inventive – o ramă sau un chenar, pentru organizare; linii vălurite, pentru înălţime; săgeţi, pentru schimbarea de tempo; litere de tipar mari sau mici, pentru indicarea contrastelor dinamice; ‘x’-uri deasupra notelor, semnificând înălţimea aproximativă; variaţii ale frecvenţei cu care se succed notele, pentru indicarea tempoului, a momentelor de *accelerando* şi *ritardando*; variaţii ale liniilor de portativ, de la 1 la 8 sau 10, pentru indicarea registrelor vocale sau a ambitusului piesei respective;

b) Indicaţiile verbale, adică adjective, verbe, fraze poetice sau comenzi pentru acţiuni sau calitate a sunetului, precum *ad libitum*, ‘începând de oriunde’, ‘pe cât de repede posibil’, ‘alege orice notă de pe linie sau din chenar’, ‘brusc impetuos’;

c) Imprecizia, caracteristică de bază a muzicii numite ‘aleatorie’ sau ‘întâmplătoare’ şi care poate presupune ca fiecare element al muzicii să fie subiectul procedeelor aleatorice sau ca doar unul sau două elemente muzicale să fie lăsate la întâmplare. De asemenea, imprecizia poate fi parţială, manifestându-se doar în anumite porţiuni ale compoziţiei, sau totală şi poate fi aplicată în **etapa de creaţie** – compozitorul notează în partitură folosirea exactă a procedeelor întâmplătoare, astfel încât lucrarea va fi cântată la fel de fiecare dată sau în **etapa de interpretare** – compozitorul dă una sau mai multe opţiuni, asigurând astfel o realizare artistică diferită de la un concert la altul;

d) Graficele muzicale, numite şi *Augenmusik*, includ o succesiune de imagini reprezentând opţiuni ale înălţimii şi

direcţii de urmat, înălţime şi densitate a sunetului sau ambitus şi dinamică, prin forme abstracte, geometrice sau prin portative circulare;

e) Sincronizarea cu caseta electronică cere numeroase repetiţii, iar în partitură, durata este indicată adeseori în secunde corespunzătoare fiecărui segment în parte.

- **Notaţia proporţională**

„Notaţia proporţională este parte a unui curent componistic care optează pentru mai puţină precizie în notaţie şi o mai mare libertate interpretativă […]. În general nu conţine bare de măsură sau indicaţii metrice, dar este organizată în jurul unei structuri interne oarecum controlabile.“ (pag. 63)

„Notaţia vizuală este proporţională cu un **simţ** al timpului, nu cu un număr exact sau rigid de secunde. În notaţia proporţională de acest tip poate să existe sau poate să nu existe o relaţie matematică între lungimea înălţimilor consecutive şi tăceri. […] În interpretare nu trebuie să se strecoare rigiditatea sau artificialitatea. Fluiditatea liniei şi un ascuţit simţ al timpului sunt elementele cruciale implicate în interpretare.“ (pag. 63, 65)

În privinţa abordării corecte a acestor reprezentări grafice de către interpretul vocal, aflăm că „un reflex senzorial şi o chestiune de gust muzical sau de fineţe guvernează în primul rând interpretarea unor astfel de simboluri. Ele nu trebuie să fie niciodată prozaice, prudente sau lipsite de legătură, ci au nevoie, dimpotrivă, să fie realizate cu un simţământ continuu al variaţiei de tempo, iar demarcaţiile de viteză să primească o rezolvare graduală şi aproximativă obţinută mai ales prin intuiţie şi cunoaştere a contextului muzical.“ (pag. 67)

O subcategorie a notaţiei proporţionale, care încurajează improvizaţia şi dă posibilitatea de alegere este cea ‘în ramă’, ‘în cadru’ sau ‘în chenar’.

„Frumuseţea notaţiei ‘în ramă’ este aceea că îi dă interpretului o anume creativitate şi fluiditate componistică ce îi permite schimbări capricioase. [...] Libertatea inerentă trebuie să fie surprinsă şi folosită ca o forţă dezrobitoare, scoţând la iveală o creativitate a cântăreţului altfel mascată, trunchiată sau ascunsă.“ (pag. 70-71)

Cea mai grea problemă pe care această notaţie o pune interpreţilor vocali este coordonarea evenimentelor între diverşii solişti, referitoare la durata fragmentului unde este întâlnită notaţia respectivă sau la numărul repetărilor segmentelor aflate ‘în ramă’. „Având în minte parametri siguri, cântăreţul îşi va permite să fie mai

flexibil faţă de alţi interpreţi şi mai puţin distras de ceea ce cântă aceştia.“ (pag. 70)

În sfârșit, ultimii parametri-cheie de care trebuie să țină cont interpeții sunt:

- **Înălţimea**
- **Microsunetele**

Mabry este de părere că cei mai mulţi compozitori „care au ales să se cufunde în complexităţile microtonale, le-au folosit pentru a crea un nou vocabular de posibilităţi sonore înlăuntrul unui context mai tradiţional. Dintre numeroasele întrebuinţări microtonale, **sferturile de ton** sunt întâlnite cel mai adesea în repertoriul existent pentru voce. Compozitorii utilizează sferturile de ton în diferite scopuri: pentru a da o importanţă specială unei anumite înălţimi, lucrări sau accent metric; în anumite contexte, ca sunet ornamental fundamental; pentru a capta atenţia cu aceste elemente auditive în mijlocul unei scări diatonice altfel tradiţionale ori ca efect germinal al unei structuri componistice construite pe microsunete.“ (pag. 74)

Pentru a desemna utilizarea microsunetelor sunt folosite două tipuri de notaţie: cel mai frecvent este **‘sistemul săgeţilor’** – mai des întâlnit în scriitura vocală, iar cel de al doilea este **‘sistemul semnului plus’** – care indică ridicarea înălţimii şi este legat mai mult de muzica instrumentală.

Urmează unul dintre cele mai fascinante şi complexe capitole ale cărţii lui Sharon Mabry, intitulat *Hibrizi vocali: Sprechstimme şi recitare*. Şi cum autoarea ne-a obişnuit deja cu abordarea sistematică a oricărei probleme dezbătute, să ne bucurăm de şansa de a parcurge pas cu pas această plajă captivantă a celor mai des întâlnite modalităţi de exprimare vocală ale secolului XX.

„Numeroase structuri hibride şi forme alternative ale declamaţiei vocale au fost dezvoltate şi exploatate de-a lungul secolului XX şi continuă să fie folosite de către compozitorii contemporani. Niciuna dintre ele nu poate fi numită cânt ‘normal’ în sensul tradiţional al cuvântului. Mixturile între vorbit şi cântat se bazează pe aspecte comune ale celor două funcţii vocale, expunând caracteristicile fiecăreia. Compozitorii care au încorporat în muzica lor unele tipuri de cânt vorbit au procedat astfel într-o încercare de a spori elementele dramatice, conversaţionale sau coloristice atât ale textului, cât şi ale muzicii. Deşi s-a recurs la numeroşi termeni şi dispozitive notaţionale pentru a descrie aceste stiluri vocale compozite, cele mai importante şi mai frecvent întâlnite inovaţii sunt *Sprechstimme* şi recitarea.“ (pag. 77)

Mabry identifică şi analizează următoarele ‘tehnici’ cu care jonglează muzica vocală modernă:

- ***Sprechstimme* / notaţia înălţimii fixe** (Mabry stabileşte începuturile acestei tehnici în 1897, în opera *Königskinder* a lui Engelbert Humperdinck, care conţine fragmente de vorbit monoton, redat grafic prin 'x'-uri deasupra notelor din anumite linii vocale. În mod curios, când şi-a revizuit opera în 1910, Humperdinck a abondonat *Sprechstimme* în favoarea înălţimilor cântate exacte. Acest tip de experimentare vocală a continuat de-a lungul secolului XX, fiind vorba fie despre *Sprechstimme* – voce vorbită, care se ghidează după notaţia înălţimilor fixe, fie despre *Sprechgesang* – cântec vorbit, fie despre recitare. Mabry a grupat, pentru un plus de claritate, aceste categorii şi şi-a propus să utilizeze termenul de *Sprechstimme* în toate cazurile în care este vorba despre o notaţie cu înălţimi fixe şi cel de recitare pentru toate celelalte tipuri de notaţie vorbită sau pe jumătate cântată, dar fără înălţime fixă).

„*Sprechstimme* îşi datorează dezvoltarea spectaculoasă cu precădere unui compozitor: Arnold Schönberg. El a fost influenţat de popularitatea melodramei germane care era în mod tipic de două feluri: fie cu un text vorbit şi cu acompaniament instrumental, fie cu interludii muzicale între secţiunile vorbite. Melodrama a avut un mare succes în calitate de instrument de interpretare a unor texte magice, supranaturale, de atmosferă sau misterioase, din moment ce vocea nu era restricţionată să cânte anumite sunete şi ritmuri, ci avea totală libertate de expresie şi nuanţare. Ea oferea o exteriorizare mai spontană şi descriptivă a emoţiilor decât a făcut-o epoca de convenţii stilizate a operei şi liedului." (pag. 78)

Mabry – care consideră că Schönberg nu a dat suficiente instrucţiuni explicite privind modalităţile concrete de producere a *Sprechstimme*, ci doar privind efectul dorit, adică o interpretare între cântec şi vorbă, un fel de 'melodie vorbită' – grupează principalele caracteristici ale acestui stil vocal:

a) ***Utilizarea conectorilor de glissando***, adică înălţimea sunetului cântat rămâne constantă pe întreaga sa durată ritmică, dar i se permite o schimbare prin lăsarea vocii să alunece în sus sau în jos spre finalul sunetelor;

b) ***Eliminarea vibratoului***, care duce la obţinerea unei calităţi vocale mai apropiate de vocea vorbită. Pentru un efect maxim, cântăreţul ar trebui să

cânte sunetele scrise normal, cu un vibrato ‘de operă’, creând un contrast extrem cu articularea *Sprechstimme*;

c) ***Inflexiunile textului şi ale vocalelor***, care trebuie să urmeze logica din vorbire şi nu pe cea oarecum ‘deformată’ din cântul tradiţional operistic. Vocalele nu trebuie lungite în exces şi, în general, curgerea firească a textului devine reperul esenţial care trebuie urmărit. Schimbările culorilor vocale trebuie să fie raportate la text şi nu făcute în mod gratuit, fiecare cuvânt fiind susceptibil de a determina naşterea unui efect vocal unic. La fel, pentru producerea acestui stil vocal este nevoie de o deschidere mai mică a gurii decât în cântatul pe voce plină şi de o abordare iniţială a textului din prisma unui actor de teatru;

d) ***Registrele vocale şi Sprechstimme*** – cu cât un cântăreţ este mai capabil să-şi delimiteze şi să-şi utilizeze toate registrele vocale, cu atât poate jongla mai bine cu întreaga sa întindere vocală şi poate crea nuanţe vocale fin elaborate. În acest context, cea mai importantă pentru fluiditatea producţiei vocale este stăpânirea tranziţiei între vocea de cap şi cea de piept. O dată în plus, ni se reaminteşte că „o tehnică vocală corectă transcende erele şi stilurile.“ (pag. 82)

- **Recitarea** (acest termen a fost folosit pentru a desemna toate sortimentele de hibrizi vocali care implicau declamaţia vocală diferită de cântatul ‘normal’, iar compozitorii au recurs la ‘notaţia indicativă’ sau la ‘graficele muzicale’ pentru a-şi putea exprima mai clar intenţiile);
- **Vorbitul fără înălţime, liber din punct de vedere ritmic** (sunt date indicaţii pentru tipul de declamaţie dorit, precum ‘vorbit’, ‘recitat’, ‘ţipat’, ‘vorbit *ad libitum*’ sau ‘declamat’, în schimb nu sunt furnizate înălţimi sau ritmuri pentru măsurarea textului. În funcţie de stilul componistic, pot exista mişcări metrice consistente, altele lipsite de precizie sau chiar unele total aleatorice. În toate aceste cazuri, recitarea va trebui să fie astfel realizată încât să corespundă acompaniamentului, deci va fi vorba mai degrabă despre o declamaţie simţită sau intuită şi nu despre una precis notată şi redată);

„Melodrama de acest gen necesită o voce vorbită având o rezonanţă considerabilă, o capacitate extraordinară de a produce cu uşurinţă culori dramatice şi flexibilitatea de a trece rapid dintr-o stare în alta într-o manieră teatrală.“; (pag. 89)

- **Vorbitul fără înălţime, cu ritmuri desemnate** (în acest caz nu mai există o libertate totală a metricii. Notaţia este variată şi include scrierea liniilor de la optimi fără specificarea înălţimii notelor – care pur şi simplu dispar – sau cu un 'x' în locul notelor, doimi egale valoric şi pătrate goale imitând doimile. Specific acestei tehnici este faptul că notele nu-şi schimbă locul pe portativ, ci se succed pe aceeaşi înălţime aleasă la întâmplare, dar în toate cazurile este indicată şi trebuie respectată valoarea lor ritmică);
- **Recitarea pe înălţime / vorbitul intonat** (termenul de 'intonat' a fost folosit secole întregi cu referire la vocalizarea gregoriană şi la diverse ceremonii religioase, devenind sinonim cu o producţie vocală monotonă, jumătate cântată/jumătate vorbită, lipsită de vibrato sau de o emoţie expresivă din punct de vedere vocal).

„Vorbitul intonat poate fi limitat la o arie relativ restrânsă a înălţimilor, rezervată doar întinderii vocii vorbite sau poate include întregul ambitus al vocii vorbite şi cântate." (pag. 96) Unica linie care apare în locul portativului desemnează partea centrală a vocii recitatorului, iar înălţimile trebuie aproximate în funcţie de distanţa lor faţă de acea linie, totul având un iz mult mai relativ decât în alte tipuri similare de notaţie. În acelaşi timp, vorbitul intonat poate fi liber din punct de vedere ritmic sau construit în totalitate pe scheme ritmice notate în partitură. Flexibilitatea vocală este un factor extrem de important pentru realizarea corectă a vorbirii intonate.

„Această notaţie poate fi folosită pentru a descrie variate intenţii dramatice, solemne sau umoristice. Vocea devine astfel pur şi simplu instrumentul prin intermediul căruia este prezentată intenţia dramatică a textului. Este un exemplu perfect al dorinţei compozitorului de a 'înăbuşi' aspectul extravagant al vocii cântate 'normal' în favoarea unei modalităţi mai naturale de exprimare. Acest sunet pe jumătate vorbit implică o definire clară a personalităţii care trebuie exprimată, o înţelegere profundă a semnificaţiilor textului, o utilizare exersată cu rafinament a imaginaţiei, abilităţi actoriceşti şi o 'muşcătură' abilă a sunetului vorbit." (pag. 99-100)

Interpretului i se lasă libertatea de a experimenta cu ritmul, spaţierea şi înălţimea aproximativă: liniile vălurite care urcă sau coboară sunt alternate cu sunete marcate, articulate fiecare pe o altă silabă sau cu fragmente de *glissando* derulate pe aceeaşi vocală iniţială. Aceste linii ondulate pot sublinia anumite cuvinte sau semnifică o augmentare a conţinutului dramatic. Unele piese scrise astfel aproape că fac din interpret un compozitor, prin libertatea supremă pe care o afişează.

Penultimul capitol al cărţii lui Mabry se numeşte *Vocabulare sonore non-textuale* şi debutează cu câteva aprecieri des întâlnite mai ales pe la jumătatea secolului XX, când aventura muzicii contemporane era în plină expansiune : “Ce s-a întâmplat cu textul?” “Nu există niciun text!” “Asta seamănă cu vorbirea păsărească!”

Este vorba „despre utilizarea vocabularelor sonore non-textuale – texte bazate doar pe vocale individuale, pe consoane sau pe combinaţii non-lingvistice ale amândurora. Cum compozitorii secolului XX au început să se gândească la voce ca fiind ‘doar un alt instrument’, capabil să creeze o multitudine de culori, texturi şi articulări contrastante extraordinare, ei au reorganizat tărâmul alcătuirii textului în noi configuraţii.“ (pag. 105)

În fapt, vocabularele sonore non-textuale jonglează cu elemente de tehnică vocală cu care cântăreţii se confruntă zilnic: vocalizele sunt alcătuite fie exclusiv pe vocale, fie pe combinaţii de vocale şi consoane fără un sens anume. Singura diferenţă este aceea că vocalizele sunt realizate din reflex, pe de rost şi nu sunt citite dintr-o partitură, aşa cum se întâmplă cu piesele de muzică contemporană.

„Efectul psihologic al vocabularelor sonore non-textuale constituie o preocupare esenţială. Din moment ce textul tradiţional a fost eliminat, cântăreţul va avea nevoie să-şi dezvolte o interpretare vocală în care scopul primordial va fi însăşi esenţa sunetului. […] Comunicarea prin intermediul vocabularelor sonore non-lingvistice necesită o sensibilitate adâncă faţă de elementele de bază ale emisiei vocale: suport respirator, rezonanţă, frazare muzicală, coordonare a registrelor vocale şi interpretare imaginativă a notaţiei muzicale şi a indicaţiilor de expresie.“ (pag. 110)

În fine, ultimul capitol consistent al cărţii lui Mabry are un titlu simplu, cu implicații complexe: *Efecte vocale.*

„Când trecem în revistă multiplicitatea şi originalitatea lucrărilor construite pe efecte speciale, unicitatea lor absolută ne poate intimida. Dar dacă le disecăm, le repetăm şi le permitem să devină o parte naturală a vocalizării noastre zilnice, aceste efecte tind să lărgească tehnica vocală a cântăreţului. […]

Nu există limite imaginabile pentru numărul de efecte sau de surse sonore de care vocea este capabilă. Nu există două voci care să aibă aceeaşi flexibilitate, forţă de penetrare, rezistenţă sau volum. Şi nu există nici doi cântăreţi care să aibă acelaşi mod de abordare imaginativă a acestor ‘anomalii’ vocale. Prin urmare, calitatea sonoră a fiecărui efect va fi diferită în funcţie de caracteristicile vocale înnăscute ale cântăreţului şi de abilităţile sale tehnice.“ (pag. 123-124)

Mabry grupează efectele vocale (altele decât *Sprechstimme*, recitare şi vocabulare sonore non-textuale, pe care le consideră

ca fiind nişte entităţi mai complexe şi de aceea le-a dezbătut într-un capitol separat), după cum urmează:

a) Râsul: „Din moment ce nu sunt notate sunetele exacte, râsul trebuie intuit privitor la înălţimea vocii şi raportat la materialul muzical şi la textul care îl înconjoară. Acest tip de indicaţie lasă interpretului întreaga putere de decizie privind înălţimea sunetului, proiectarea culorii vocale şi intenţia dramatică.“ (pag. 125) În privinţa tipului de râs practicat (sarcastic, delicat, dramatic, comic etc.), „pur şi simplu trebuie să ne gândim la scopul sau înţelesul acelui râs, permiţându-i să-şi găsească singur nivelul înălţimii, curgerea şi plasarea. […] Cei mai mulţi oameni nu se gândesc la râs ca şi cum acesta ar avea o intenţie dramatică particulară. Însă despre un râs oferit într-un mod expresiv se pot scrie volume întregi.“ (pag. 126)

b) Sunetele şoptite: „Un sunet şoptit este necântat, însă poate avea desemnate durata, volumul şi înălţimea pe un ambitus limitat. […] Din moment ce este nevocalizat, aerul va scăpa mai repede şi astfel în sunet nu va fi prezentă nicio rezonanţă naturală.“ (pag. 127-128) Şoptitul este un efect vocal uzual şi este cel mai bine evidenţiat în cazul folosirii microfonului. De asemenea, este preferabil ca şoptitul să fie întrebuinţat fără acompaniament muzical, din cauza faptului că un sunet murmurat nu poate fi perceptibil peste orchestră; o acustică bună este o altă condiţie esenţială pentru ca şoapta să fie audibilă. Să nu uităm nici de importanţa unei articulări exagerate a textului, prin specularea consoanelor tari şi de asigurarea unui foarte bun suport diafragmatic;

c) Ţipetele: „Cântăreţii sunt uneori exasperaţi când găsesc indicaţii de acest gen într-o compoziţie vocală şi lasă imediat la o parte acea muzică, de teamă să nu-şi distrugă vocea. […] Este important ca fiecare să-şi cunoască posibilităţile privind rezistenţa şi flexibilitatea vocală când alege un material conţinând strigăte.“ (pag. 129-130) Realizate cu inteligenţă şi luciditate, cu o bună tehnică vocală, ţipetele artistice periodice nu dăunează vocii. Şi în cazul strigătului este nevoie de o susţinere diafragmatică intensă, nu trebuie folosită niciodată vocea de piept pentru obţinerea acestui efect vocal, iar în afara centurii abdominale, toţi ceilalţi muşchi implicaţi trebuie să fie relaxaţi;

d) Respiraţia grea: „Mulţi compozitori au experimentat cu aplicaţii variate ale inspiraţiei şi expiraţiei audibile, ca un mijloc de a afecta timbrul vocal. […] Acest efect vocal, numit ‘respiraţie sonoră’ sau ‘respiraţie grea’ este destinat utilizării

pe termen scurt şi nu trebuie introdus în paleta vocală normală a cântăreţului.“ (pag. 131) Trecerea aerului în cantitate prea mare şi cu gura deschisă determină uscarea gurii şi a gâtului, obosind vocea şi ducând la epuizare musculară şi vocală. Ca şi în cazul şoptitului, este ideal ca acest efect vocal să fie realizat la microfon sau într-o sală cu o acustică foarte bună. Este foarte posibil să existe în partitură indicaţii exprese privind acest efect – precum ‘respirând greu’, ‘inspirând şi expirând audibil’, ‘împingere a aerului’, ‘respirând cu voce’ sau ‘inspirând şi expirând aerul cu violenţă’;

***e) Falsetto*-ul, sunetul alb sau sunetul sec:** „Falsetul este mai degrabă o variaţie de culoare decât o indicaţie de registru. […] Aspectul straniu al acestui efect vocal este ţinta cea mai importantă. Este dezirabil un sunet din altă lume, ca de strigoi, eteric, uneori fantomatic. Un sunet de falset, alb sau sec nu are vibrato şi pluteşte ca pe un vapor subţire de aer. […] El reprezintă o modalitate convingătoare de a obţine un contrast de culoare vocală într-un mod liric, neapăsător. […] Scopul este ca aceste note să fie emise aparte de altele cântate lângă ele într-un mod unic şi misterios.“ (pag. 132-133) Din punct de vedere al tehnicii vocale, pentru realizarea acestor sunete este foarte important aportul muşchilor abdominali – mai ales pe sunetele foarte lungi – şi găsirea senzaţiei de suflare a sunetului spre afară, ca şi cum el ar fi proiectat la zeci de metri depărtare de corp;

***f) Tremolo*-ul cu mâna în faţa gurii** (în engleză *tremolo muting*, acest efect constă „în mişcarea mâinii înainte şi înapoi în faţa gurii, pentru a schimba timbrul unui sunet în scopul de a îl închide/deschide.“ (pag. 133) În general, semnul ‘+’ indică un sunet închis, iar semnul ‘o’ – unul deschis. Vocalele cele mai frecvent folosite în acest caz sunt ‘a’ si ‘o’);

***g) Glissando*-ul:** „*Glissando*-ul vocal este cel mai familiar dintre toate efectele vocale. […] El nu trebuie confundat cu *portamento*-ul, care este o alunecare artistică rapidă, controlată între două înălţimi; este executat la sfârşitul duratei primei note, exact înainte de a o ataca pe următoarea. Constituie în esenţă conceptul unei conexiuni cu un *legato* suprem între sunete. *Glissando*-ul este o alunecare cu o mişcare mai lentă între două sunete, cu intenţia de a atinge toate notele intermediare şi care poate continua pe mai multe măsuri. O altă diferenţă majoră în muzica contemporană se referă la vibrato: *portamento*-ul îl foloseşte, în vreme ce *glissando*-ul – nu.“ (pag. 134-135) Prin excelenţă, *glissando*-ul

este un efect liric, delicat, aflat la antipodul strigătului şi amintind de visare, abandon, stare de bine sau melancolie;

h) Zgomotele limbii: „Plescăitul limbii / *tongue click* este un sunet pocnit realizat prin aducerea bruscă a părţii posterioare a limbii în contact cu vălul sau cu dinţii spre cerul gurii, imitând sunetul penetrant al castanietelor. […] Cloncănitul limbii/*tongue cluck* se referă la o plesnitură făcută cu vârful limbii în spatele dinţilor sau spre palatul tare.“ (pag. 136) Aceste sunete pot varia foarte mult calitativ, în funcţie de locul unde se produce zgomotul respectiv, mai în faţa sau mai în spatele gurii. De asemenea, schimbând forma buzelor pe toate vocalele se pot obţine sonorităţi foarte diferite, care pot servi mai multor intenţii interpretative;

i) Trilurile cu limba − numite şi 'fluturări ale limbii', ele par să se sprijine pe pronunţarea exagerată a consoanei 'r'. Ele „se pot întinde pe o largă plajă dinamică. […] Acest efect este tulburător, viguros şi uneori determină formarea unui sunet concentrat, care necesită o limbă flexibilă, liberă, capabilă de triluri consistente pe o lungime mai mare decât cea a unui simplu 'r' rulat.“; (pag. 137)

j) Fluieratul „este folosit adeseori pentru a crea o atmosferă umoristică sau neaşteptată, […] dar şi pentru a da un aer straniu, trist sau rigid ambianţei muzicale.“ (pag. 138) De obicei întâlnim şi indicaţii verbale care diferenţiază fluieratul de alte efecte vocale;

k) Jocuri din deschiderea gurii: *Vocal muting* „este o tehnică ce constă în deschiderea şi închiderea graduală a gurii, […] total opusă articulării vocalelor şi consoanelor întâlnite în declamaţia vocală normală a textului. […] În funcţie de contextul muzical, acest efect poate fi cântat cu sau fără vibrato. Ştergerea vibratoului îndepărtează căldura din sunet, creând o sonoritate non-emoţională, înţepenită. În multe piese contemporane, această abordare non-emoţională este preferată.“ (pag. 138-139) Închiderea gurii este reprezentată prin semnul '+', deschiderea – prin semnul 'o', iar linia groasă continuă indică o schimbare graduală de la una la alta. Pot fi întâlnite şi indicaţii verbale precum *bocca chiusa* – 'gura închisă' sau *appena aperta* – 'întredeschisă'.

Sharon Mabry sintetizează, din propria sa experienţă, principalele calităţi pe care un cântăreţ de muzică nouă/contemporană/de avangardă/modernă trebuie să le aibă: „Repertoriul secolului XX, care foloseşte tehnici vocale extinse, solicită o bună memorie tonală, o voce maleabilă, abilitatea de

utilizare efectivă a imaginaţiei […], o ancorare solidă în repertoriul tradiţional şi o tehnică vocală plină de încredere, flexibilă.“ (pag. VII din “Prefaţă”)

Explorând muzica vocală a secolului XX: inovaţii în spectacol şi repertoriu este o lucrare extrem de percutantă, ce constituie ghidul ideal pentru ascultătorii care doresc să înţeleagă mai bine diferite aspecte ale muzicii contemporane şi un fel de carte de căpătâi pentru cântăreţii profesionişti de muzică nouă aflaţi la început de drum sau în plină carieră. Numeroase idei valoroase prezentate în volumul lui Sharon Mabry constituie deja un punct de referinţă indispensabil în domeniul artei interpetative vocale moderne şi sunt o bază de pornire obligatorie în orice demers de teoretizare a cântului contemporan.

Bibliografie:

Mabry, Sharon, *Exploring Twentieth-Century Vocal Music: a Practical Guide to Innovations in Performance and Repertoire*, New York, Oxford University Press, Inc., 2002

Sebat, Elmira, *1910-2010: un secol de cuceriri tehnice și de îmbogățire expresivă pentru vocea solo de sorginte cultă,* Ottawa, Lucian Badian Editions, 2011

SUMMARY

Elmira Sebat
Sharon Mabry – a contemporary vocal singing elite theorist

In the volume *Exploring Twentieth-Century Vocal Music: a Practical Guide to Innovations in Performance and Repertoire* (Oxford University Press, 2002), Sharon Mabry shows a new and unusual notation system (new for the beginning of the 20th century) used by some of the contemporary composers. She also offers a list with some of the most important and interesting works that were composed in the 20th century, to which she adds suggestions for recitals repertoires that introduce both the artist and the public into this less-explored musical zone.

This book is the ideal guide for listeners who want a better understanding for various aspects of contemporary music and a stepping stone for professional new music voice performers at their debut or already on a track. There is a great number of valuable ideas presented in Sharon Mabry’s book and they are considered to be a needful perspective for modern vocal performances. Her principles are a mandatory starting point for any theoretical research regarding contemporary singing.

ISTORIOGRAFIE

O comoară a muzicologiei românești ce-și așteaptă valorificarea

Fondul *George Breazul* din cadrul bibliotecii Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor (V)

Vasile Vasile

Insistând asupra documentelor cu conținut etnomuzicologic din mina auriferă a muzicologiei românești, merită pornit de la faptul că Breazul era convins de avantajele culegerii melodiilor cu fonograful și a deschis **campania pentru aprobarea întemeierii *Arhivei fonogramice* din București**, cu articole publicate în ziare şi în reviste ale timpului: *Ideea europeană, Gândirea, Muzica, Junimea literară, Revista Română, Clipa, Cuvântul, Înfrăţirea, Cuget Românesc* etc. Reviste de prestigiu găzduiesc pledoariile iniţiatorului. În *Ideea europeană*, publică articolul - program *Pentru muzica populară* pe trei din cele patru pagini ale revistei. „Nouă, românilor –scrie autorul articolului - ne-au lipsit culegătorii de talia lui d'Indy, Gédalge, Silcher, Pommer, Frasser, Kodály, muzicologii de prestanţa lui Aubry, Tiersot, Krohn, Stumpf, Fleischer şi „n-am izbutit să avem o culegere de cântece populare care să poată fi folosită atât ca material pentru cercetarea ştiinţifică, cât şi ca modele de creaţiune muzicală românească”[130].

În anul 1926 Breazul continua **campania pentru întemeierea unei instituţii specializate pentru culegerea şi studierea cântecului popular românesc**, cu un studiu pertinent şi deschizător de drum spre etnomuzicologie: „Strângerea cântecelor populare şi studiul ştiinţific al melosului nostru, din punct de vedere formal, tonal, ritmic, polifonic şi orchestral, vor hotărî, nădăjduim, activitatea primordială şi cea mai utilă pe care să o desfăşoare *Societatea Compozitorilor Români* în viitor”[131]. Cercetătorul porneşte de la constatarea penuriei colecțiilor de melodii populare, evidenţiind faptul că puţinele culegeri „pe care le avem nu le putem utiliza ca material sigur, cules obiectiv din realitatea melosului popular”, deoarece „atât amatorii, cât şi compozitorii care au întreprins asemenea activitate de culegere, nu au ţinut seama de obiectivitatea pe care trebuia s-o aibă

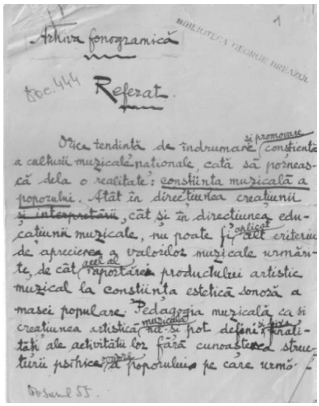
în vedere tocmai la ridicarea şi aducerea cântecelor de la sursa de producţie –poporul –înaintea cercetătorului; şi nu au avut grijă pentru ca nici-o deformare să nu altereze originalitatea cântecelor”[132]. Atrag atenția multe dintre aceste idei transferate în referatul pentru întemeierea *Arhivei fonogramice*, păstrat în fondul cercetat și la care voi face referiri în continuare. În anul 1925 Breazul propunea trecerea la înregistrarea prin „metode fonografice”, apte să evite subiectivismul culegătorului şi care să stea la baza unei „arhive fonogramice pe care am înzestra-o cu material muzical strâns din întreaga ţară”, având ca modele pe cele care funcţionau la acea vreme, la Viena, Berlin, Paris, Budapesta etc.[133].

Marele pasionat de scrisul eminescian, Perpessicius, semnala, într-un articol decupat de Georgeta Breazul și inclus în fondul documentar, faptul că „muzica veche a poporului a fost nedreptăţită”, deoarece „avem culegeri multe şi aproape complete ale poesiilor populare, dar nu avem măcar una, a muzicei populare”[134], pledoarie apărută în vecinătatea celei formulată de Nichifor Crainic[135]. Perpessicius notase în 1924: „Articolul d-lui (...) Breazul, alături de interesul obştesc pentru muzica românească, cheamă şi o iniţiativă oficială: pe orice căi, această adevărată avuţie veche şi cu totul a noastră, trebuie pusă la adăpost, pierderea ei este, hotărât, înstrăinarea unei părţi din sufletul românesc. Nu gândeşte la fel şi Ministerul Artelor ?”[136] Eminescologul avea în vedere afirmațiile făcute într-o conferinţă a lui Breazul – *Muzica în politica culturii* – remarcând „documentaţia specialistului, competenţa cu care conferenţiarul a tratat dificila problemă a discordanţei dintre folclorul muzical şi creaţia cultă”, conchizând: „Graţie arhivei fonogramice vom putea avea de acum înainte pus tezaurul nostru muzical la adăpostul tuturor capriciilor, fie ale oamenilor, fie ale timpului”[137].

Un extras din ziarul *Cuvântul*, din 1925, semnat de Nichifor Crainic și păstrat în fondul ce face subiectul acestui amplu demers muzicologic, confirmă **sprijinul oamenilor de cultură ai timpului pentru întemeierea instituției de tezaurizare a creației populare**. Aceasta urmează să ţină seama de urgenţa activităţii: „cât nu se pierde cu desăvârşire” creaţia ce urmează a fi investigată, precizându-se că „mijlocul de a salva cântecele populare de la pieire”, este fonograful, propus de „d. G. Georgescu Breazul, un învăţat muzicograf”, cu ajutorul căruia „am avea astfel documentele sufletului muzicii româneşti adunate într-un muzeu fonografic”[138].

Același secretar general din Ministerul Cultelor, Nichifor Crainic îi cere lui George Breazul un proiect amănunţit privind modul de organizare a Arhivei Fonogramice. Cele 14 file ale documentului - *XI - 444* din fondul arhivistic al lui Breazul - reflectă efortul etnomuzicologului pentru **înființarea Arhivei fonogramice**. Pornind

de la premisa că direcționarea culturii muzicale naționale trebuie să pornească de la „conștiința muzicală a poporului”, autorul referatului de întemeiere a *Arhivei Fonogramice a Ministerului Instrucțiunii* susține ideea că „pedagogia muzicală ca și creațiunea artistică muzicală nu-și pot defini și fixa finalități ale activității lor fără cunoașterea structurii psihice sonore a poporului pe care urmăresc să o educe prin pedagogia muzicală, să-l reprezinte prin creațiunea muzicală”.



Arhiva fonogramică

Doc. 444

Referat.

Orice tendință de îndrumare și promovare conștientă a culturii muzicale naționale, cată să pornească dela o realitate: conștiința muzicală a poporului. Atât în direcțiunea creațiunii și interpretării, cât și în direcțiunea educațiunii muzicale, nu poate fi alt criteriu de apreciere a valorilor muzicale urmărite, de cât raportarea produktului artistic muzical la conștiința estetică sonoră a masei populare. Pedagogia muzicală ca și creațiunea artistică muzicală nu-și pot defini finalitățile ale activității lor fără cunoașterea structurii psihice a poporului pe care urmă-

Referat pentru întemeierea *Arhivei fonogramice – XI - 444 – fond George Breazul*

Iată stabilite, din start, cele două esențiale argumente care stau la baza întemeierii instituției ce ar trebui să asigure investigarea creației populare și se impune să stea la baza educației copiilor și a creației unor compozitori dornici să afirme spiritualitatea neamului lor. Tânărul muzicolog crede că „un fragment de melodie este un document totdeauna prețios, nu numai pentru muzicologie, ci și pentru istorie, pentru etnografie, pentru sociologie, pentru psihologie, estetică etc.”. Referatul a fost înaintat Ministrului Instrucțiunii, după ce, prin câteva discuții preliminare cu autorități ale domeniului cultural, Nichifor Crainic, Iuliu Maniu, Vasile Goldiș, se stabiliseră rosturile și modalitățile de așezare a temeliilor unei asemenea instituții, în material precizându-se istoricul preocupărilor pentru folclor, de la Vasile Alecsandri[139], începuturi care au ignorat aspectul muzical al creațiilor culese. „Nu doar că a lipsit înțelegerea pentru frumusețea caracteristică a cântecului popular românesc” – evidențiază ctitorul *Arhivei fonogramice* în referatul menționat. Culegerile realizate, puține câte s-au făcut nu au ținut seama de principala condiție de respectare a originalității cântecelor. Garanția împlinirii acestor deziderate o reprezintă fonograful, care „asigură și obiectivitatea și repeziciunea culegerilor”.

Autorul documentului precizează că „în toamna trecută am fost însărcinat de Ministerul Artelor să întocmesc un memoriu asupra chestiunii «Arhivei fonogramice», bugetul prevăzând sumele necesare „pentru preîntâmpinarea primelor cheltuieli (…) Prin deciziunea nr. 15000/927 am fost însărcinat cu aranjarea muzeului fonogramic al Ministerului și am fost delegat cu achiziționarea aparatelor și instrumentelor necesare din Germania (…). Am lucrat chestionare referitoare la culegerea fonografică a folclorului muzical (având ca model studiul lui Erich M. v Hornbostel de la Universitatea din Berlin), cum și instrucțiunile necesare mânuirii aparatelor la înregistrare. Totodată am lucrat la redactarea instrucțiunilor pentru transcrierea în semnele diacritice consacrate de muzicologie a fonogramelor". În cele 14 file ale ciornei referatului de înființare, păstrat așa cum se cuvine, se **menționează principalele stadii ale așezării temeliilor instituției** consacrate tezaurizării creației populare: asigurarea financiară a fondurilor necesare, desemnarea lui Breazul pentru documentarea întemeierii instituției, achiziționarea instrumentarului necesar din Germania, elaborarea chestionarelor de înregistrare și elaborarea instrucțiunilor de utilizare și de transcriere a pieselor culese.

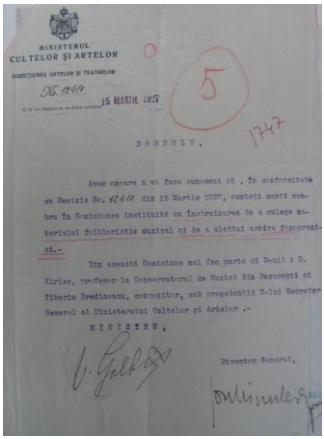
Se adaugă dezideratul creșterii de specialiști în domeniu, în cadrul cursului de *Enciclopedia și Pedagogia muzicii,* prin intermediul unor lucrări de seminar ale studenților.

Fondul păstrează cea mai mare parte a documentației **privind întemeierea Arhivei de Folclor înființată în 1927, în cadrul Ministerului Cultelor și Artelor**, fițuici, ciorne, fișe fragmentare sau terminate, notații fugare, dactilograme, documente ce trebuie studiate, corelate, sistematizate pentru a reconstitui nu numai o muncă uriașă dar și rezultatele excepționale pentru cercetarea creației noastre populare la sfârșitul celui de-al III – lea deceniu al secolului.

La 15 martie 1927 este aprobată lista mijloacelor fixe ale instituţiei, aparate de înregistrare şi de reproducere a melodiilor culese şi este numită comisia Arhivei. În aceeaşi zi, 15 martie 1927, George Breazul este numit oficial în Comisiunea instituită cu însărcinarea de a culege material folcloristic muzical şi de a alcătui arhiva fonogramică – *XVI – 1747.*

Prin Ordinul ministrului, Vasile Goldiş, şi a directorului general, Ion Minulescu, de numire a lui George Breazul în comisia *Arhivei fonogramice* din 15 martie 1927, „s-a pus această rezoluţie – va conchide etnomuzicologul Gheorghe Ciobanu, la aproape 40 de ani de la eveniment – este ziua când a luat fiinţă – după o luptă dârză, s-ar putea spune – prima arhivă fonogramică la noi în ţară" şi etnomuzicologul reţinea faptul că, în fond, crearea *Arhivei fonogramice* „a servit de imbold iniţiativei luată de Constantin

Brăiloiu”[140], pentru întemeierea, în 1928, a celeilalte arhive a Societății Compozitorilor Români.



MINISTERUL
CULTELOR ŞI ARTELOR
DIRECŢIUNEA ARTELOR ŞI TEATRELOR

No. 2441 15 MARTIE 1927

5

1747

DOMNULE,

Avem onoare a vă face cunoscut că, în conformitate cu Decizia No. 2441 din 15 Martie 1927, sunteţi numit membru în Comisiunea instituită cu însărcinarea de a culege materialul folcloristic muzical şi de a alcătui arhiva fonogramică.-

Din această Comisiune mai fac parte şi D-nii: D. Kiriac, profesor la Conservatorul de Muzică din Bucureşti şi Tiberiu Brediceanu, compozitor, sub preşedenţia D-lui Secretar General al Ministerului Cultelor şi Artelor.-

MINISTRU,

Director General,

Ordinul ministrului, Vasile Goldiş şi a directorului general, Ion Minulescu,
de numire a lui George Breazul în comisia *Arhivei Fonogramice* – 15 martie 1927

În „voievodatul culturii – scria Nichifor Crainic – am întemeiat *Arhiva Fonogramică* a României, înzestrând-o cu toate mijloacele tehnice moderne pentru culegerea şi salvarea cântecului popular. E una din mândriile trudei mele că România a fost dăruită cu această instituţie trei ani înaintea Cehoslovaciei, ţară eminamente culturală. Organizată şi condusă de d. George Breazul, *Arhiva Fonogramică* numără azi 7000 de melodii adunate din popor”[141].

MINISTERUL
CULTELOR ŞI ARTELOR

No. 15000

DOMNULE PROFESOR.

Avem onoare a vă face cunoscut, că prin Decizia înregistrată la No.15000/1927, Ministerul vă însărcinează cu organizarea muzeului fonogramic şi vă deleagă în acelaş timp cu achiziţionarea aparatelor şi instrumentalului necesar şi specificat în procesul-verbal dela 29 Martie 1927, întocmit de Comisiunea respectivă.-

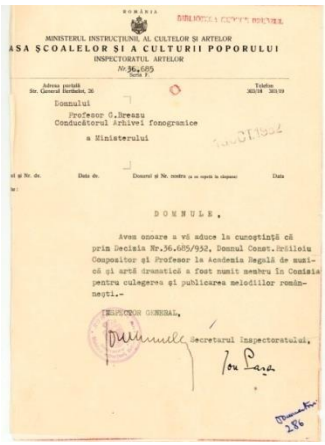
Pentru acest scop vi se ordonanţează suma de lei 50.000 cu ordinul de plată No. sumă pe care o veţi justifica cu acte, după îndeplinirea misiunei.-

DIRECTOR GENERAL

Şeful Serviciului

Domnului GEORGESCU BREAZUL, PROFESOR LA CONSERVATORUL DE MUZICA DIN BUCUREŞTI.-

Decizia de înființarea a Arhivei Fonogramice, 5 aprilie 1927
XI - 450a fond George Breazul



ROMÂNIA

MINISTERUL INSTRUCŢIUNII AL CULTELOR ŞI ARTELOR
CASA ŞCOALELOR ŞI A CULTURII POPORULUI
INSPECTORATUL ARTELOR
No. 36.605

Domnului
Profesor G. Breazu
Conducătorul Arhivei fonogramice
a Ministerului

DOMNULE,

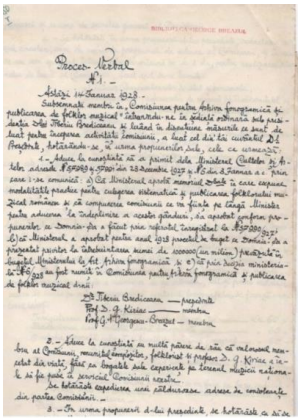
Avem onoare a vă aduce la cunoştinţă că prin Decizia Nr.36.605/952, Domnul Const. Brăiloiu Compositor şi Profesor la Academia Regală de muzică şi artă dramatică a fost numit membru în Comisia pentru culegerea şi publicarea melodiilor românesti.-

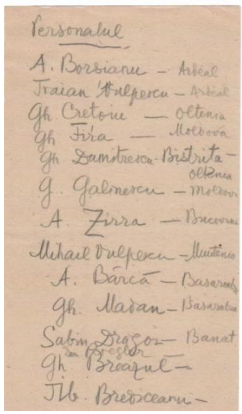
INSPECTOR GENERAL,

Secretarul Inspectoratului,

Înştiinţarea pentru numirea în Comisia fonogramică a lui Constantin Brăiloiu
1932 - *XI – 286 fond George Breazul*

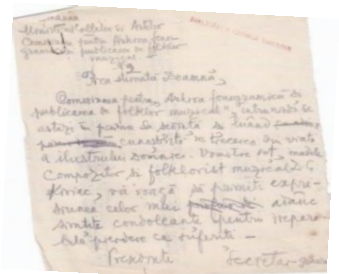
Crearea Arhivei Fonogramice a fost percepută de mulţi specialişti ca **prima mare realizare a omului de cultură enciclopedică, George Breazul,** fiind una din cele dintâi instituţii culturale de stat româneşti, consacrată studierii muzicii populare, cum singur va aprecia în *Patrium Carmen*. Cunoscându-l în campania de la Fundul Moldovei, Henri H. Stahl va nota: „Profesorul George Breazul venise din partea *Arhivei Fonogramice a Ministerului Cultelor şi Artelor*, fiind primul folclorist pe care l-am văzut făcând înregistrări pe suluri de ceară, cu aparate Edison”[142]. Primul proces verbal din 14 ianuarie 1928 al „*Comisiunei pentru Arhiva Fonogramică și publicarea de Folklor Muzical”*, precizează aprobarea bugetului pe anul 1928 și numirea membrilor ei: Tiberiu Brediceanu – președinte și D. G. Kiriac și George Breazul – membri. Pe o fișă alăturată scrisă de George Breazul am găsit și una dintre primele liste ale colaboratorilor Arhivei, repartizați pe zone geografice:





Procesul verbal din 14 ianuarie 1928 – *I - 450* - Lista „personalului” *Arhivei – I - 449*

Moartea neașteptată a lui D. G. Kiriac, la 9 ianuarie 1928 determină înregistrarea unuia dintre primele documente oficiale ale Arhivei de Folclor – scrisoarea de condoleanțe pentru trecerea în eternitate a lui D. G. Kiriac

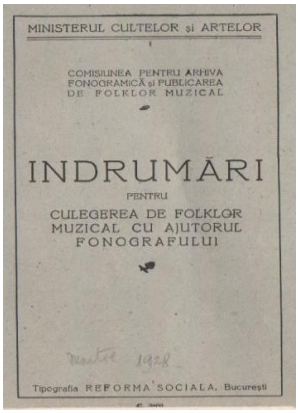


Ciorna scrisorii de condoleanțe pentru „maestrul” Kiriac – Fișa nr. 449

În martie 1928 „Comisiunea pentru Arhiva Fonogramică și publicarea de Folklor Muzical” din cadrul Ministerului Cultelor și Artelor a publicat un buletin – *Îndrumări pentru culegerea de folklor muzical cu ajutorul fonografului*, semnat de George Breazul și Tiberiu Brediceanu, pus la dispoziția celor interesați să contribuie la tezaurizarea creației populare. În cele opt pagini erau detaliate instrucțiunile de culegere și de predare a materialelor către comisie: cilindri fonografici imprimați, jurnalul campaniei și „o dare de seamă amănunțită asupra experiențelor făcute în campanie”. Iată cum a rămas încrustat momentul întemeierii în memoria lui Tiberiu Brediceanu, citat din Dactilograma - *XI - nr. 2093* din fondul *George Breazul*: „Fiind prezent la această expunere (pentru înfiinţarea *Arhivei,* din 15 martie 1927, la Ministerul Cultelor şi Artelor –nota îmi aparţine) –şi bazat pe ultima mea colecţie de atunci de *810 Melodii*, făcută în 82 comune din Banat, în anii 1921, 1922, 1923 şi 1925, premiată de Societatea Compozitorilor Români, într-o şedinţă prezidată de Maestrul George Enescu, am susţinut cu toată căldura propunerea lui G. Breazul”.

Activitatea în cadrul *Arhivei de Folclor* poate fi reconstituită din dosarele conservate în fondul documentar ce face subiectul acestui excurs muzicologic, fond în care se păstrează tratativele pentru înregistrarea „cât mai grabnică a cântecelor pe cilindre fonografice (...) pentru a putea culege ce ne-a mai rămas” –cum proclamă fondatorul *Arhivei Fonogramice*.

Al IV –lea proces verbal al comisiei, din 11 februarie 1928, hotărăşte difuzarea broşurii *Îndrumar pentru culegerea melodiilor populare,* alcătuită de George Breazul, cuprinzând o parte generală şi o alta specială şi sunt semnate de preşedintele –Tiberiu Brediceanu – şi de către secretarul –George Breazul[143] - care scria şi documentele *Arhivei*.


MINISTERUL CULTELOR şi ARTELOR

COMISIUNEA PENTRU ARHIVA FONOGRAMICĂ şi PUBLICAREA DE FOLKLOR MUZICAL

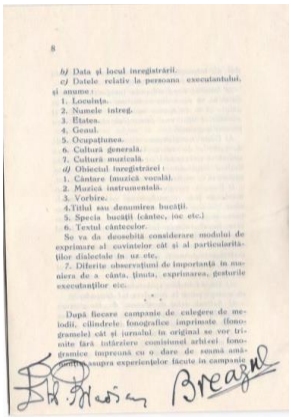
INDRUMĂRI

PENTRU

CULEGEREA DE FOLKLOR MUZICAL CU AJUTORUL FONOGRAFULUI

Martie 1928

Tipografia REFORMA SOCIALA, Bucureşti


8

b) Data şi locul înregistrării.

c) Datele relativ la persoana executantului, şi anume :

1. Localita.
2. Numele intreg.
3. Etatea.
4. Geaul.
5. Ocupaţiunea.
6. Cultură generală.
7. Cultură muzicală.

d) Obiectul înregistrărei :

1. Cântare (muzică vocală).
2. Muzică instrumentală.
3. Vorbire.
4. Titlul sau denumirea bucăţii.
5. Specia bucăţii (cântec, joc etc.)
6. Textul cânteclor.

Se va da deosebită considerare modului de exprimare al cuvintelor cât şi al particularităţilor dialectale în uz etc.

7. Diferite observaţiuni de importanţă în maniera de a cânta, limba, exprimarea, gesturile executanţilor etc.

După fiecare campanie de culegere de melodii, cilindrele fonografice imprimate (fonogramele) cât şi jurnalul în original se vor trimite fără întârziere comisiunei arhivei fonografice împreună cu o dare de seamă amănunţită asupra experienţelor făcute în campanie.

Breazul

Îndrumări pentru culegerea de folklor muzical cu ajutorul fonografului, cu semnăturile lui George Breazul și Tiberiu Brediceanu - 449

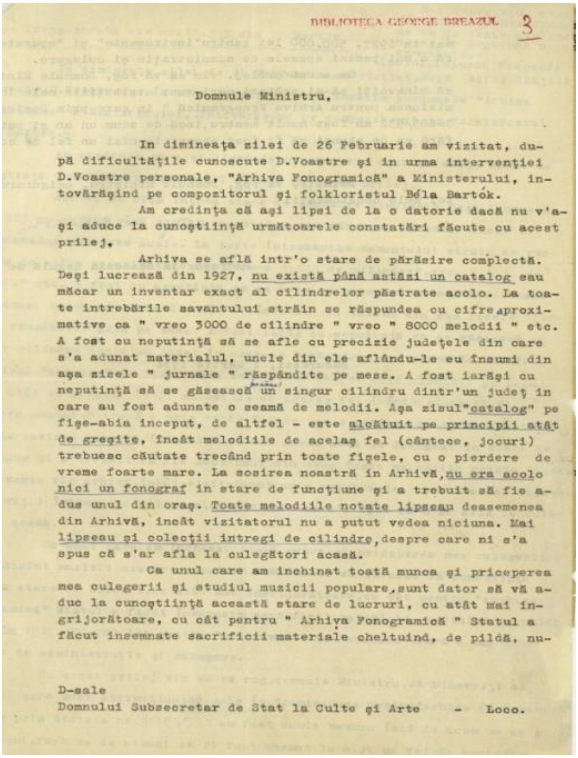
Se consemna în numărul din 4 august 1928 al revistei *Rampa*, **începutul colaborării Arhivei din Bucureşti cu cea din Berlin**, ceea ce însemna că în Germania activitatea lui George Breazul a fost mult mai complexă, urmărind şi deschiderea unor colaborări cu organisme internaţionale și specialiști de profil. Printre acestea merită a fi amintite raporturile de colaborare cu instituţii similare europene, cum ar cele cu Henry Pernot, de la *Institutul de fonetică* şi al *Arhivei cuvântului* din cadrul Universităţii Sorbona, cel care-i va cunoaște și admira biblioteca proprie din București.

De asemenea, trebuie reliefat faptul că **întemeierea Arhivei bucureştene sincronizează ţara noastră cu multe ţări şi centre europene** în ceea ce priveşte instituţionalizarea cercetării creaţiei populare: Berlin, Viena, New York etc. Conducătorul *Arhivei Fonogramice* din Berlin, E. v. Hornbostel, îi scria ucenicului său, dându-i informaţii despre posibilităţile de achiziţionare a sulurilor cilindrici de fonograf şi asupra mijloacelor de reproducere galvanică. Georg Schünemann, semnala activitatea instituţiei româneşti în numărul din anul 1936 al revistei *Archive für Musikforschung* – şi o recomanda ca un veritabil model.

Fondul investigat cu răbdare și interes păstrează dovezile etapelor principale ale activității de înregistrare fonogramică; 12 februarie 1928 - precizarea extinderii sferei culegătorilor spre profesorii din seminarii şi institute teologice, licee şi gimnazii; 25 februarie se încep la Conservatorul din Bucureşti, **activităţile de pregătire a campaniilor de culegere a melodiilor populare**; achiziţionarea fonografelor şi lădiţelor cu cilindri; la 17 martie se hotărăște distribuirea aparaturii în principalele centre ale țării: Cluj – Napoca (Aurelian Borșianu), Tg. Mureş, Bucureşti, Iaşi (Galinescu) şi Cernăuţi (Alexandru Zirra), Chișinău; 10 mai se înregistrează cererea de colaborare cu *Institutul Social Român*, condus de Dimitrie Gusti. La 26 mai 1928 se hotărăşte plecarea lui Breazul la Berlin după materiale de înregistrare şi se propune tipărirea cântecelor culese de Gheorghe Fira şi Gavriil Galinescu. Beneficiarii aparatelor erau: Tiberiu Brediceanu, Aurel Borşianu, Alexandru Zirra, Gavriil Galinescu, Emil Riegler - Dinu, Mihail Vulpescu, Traian Vulpescu, George Creţoiu, Gheorghe Fira, Mihail Bârcă, George Breazul. În *Patrium Carmen* sunt prezentate principalele etape ale activităţii instituţiei: în primul an de activitate –1928 –au fost adunate **2377 de melodii**, printre cei mai activi culegători numărându-se George Breazul – 628 melodii, Tiberiu Brediceanu – 500 melodii, Mihail Vulpescu – 322 melodii, Gavriil Galinescu – 224 melodii, Alexandru Zirra – 163 melodii, Emil Riegler – Dinu – 150 melodii etc., la care se adăugau alte 1931 melodii „culese

cu sau fără fonograf şi transcrise pe note muzicale”[144]. De altfel, monumentala carte, ce ar merita eforturi pentru a fi repusă în circulație și la îndemâna cercetătorilor, realizează o adevărată sinteză a activității *Arhivei Fonogramice*, căreia îi rezervă un capitol – al V – lea[145].

Despre realizarea românească vor scrie specialişti europeni de talia lui Georg Schünemann, fost profesor al etnomuzicologului, la Universitatea din Berlin[146], Erich H. Müller Asow[147] și va consemna peste ani Hans Joachim Moser[148], ori se va şti la Brno[149], cei care vor elogia antologia sa de colinde din 1938. În ciuda faptului că era numit în comisia *Arhivei fonogramice* și că beneficia de unele avantaje, fără a fi contribuit la organizarea și activitățile ei, Brăiloiu se erijează într-un fel de controlor al activității instituției și-l reclamă pe Breazul la minister pentru organizarea *Arhivei* într-o formă ce nu corespundea pretențiilor sale.



BIBLIOTECA GEORGE BREAZUL 3

Domnule Ministru,

In dimineaţa zilei de 26 Februarie am vizitat, după dificultăţile cunoscute D.Voastre şi in urma intervenţiei D.Voastre personale, "Arhiva Fonogramică" a Ministerului, intovărăşind pe compozitorul şi folcloristul Béla Bartók.

Am credinţa că aşi lipsi de la o datorie dacă nu v'aşi aduce la cunoştiinţă următoarele constatări făcute cu acest prilej.

Arhiva se află intr'o stare de părăsire completă. Deşi lucrează din 1927, nu există până astăzi un catalog sau măcar un inventar exact al cilindrelor păstrate acolo. La toate intrebările savantului străin se răspundea cu cifre aproximative ca " vreo 3000 de cilindre " vreo " 8000 melodii " etc. A fost cu neputinţă să se afle cu precizie judeţele din care s'a adunat materialul, unele din ele aflându-le eu însumi din aşa zisele " jurnale " răspândite pe mese. A fost iarăşi cu neputinţă să se găsească un singur cilindru dintr'un judeţ in care au fost adunate o seamă de melodii. Aşa zisul "catalog" pe fişe-abia inceput, de altfel - este alcătuit pe principii atât de greşite, încât melodiile de acelaş fel (cântece, jocuri) trebuesc căutate trecând prin toate fişele, cu o pierdere de vreme foarte mare. La sosirea noastră in Arhivă, nu era acolo nici un fonograf in stare de funcţiune şi a trebuit să fie adus unul din oraş. Toate melodiile notate lipsesau deasemenea din Arhivă, incât vizitatorul nu a putut vedea niciuna. Mai lipsesau şi colecţii intregi de cilindre, despre care ni s'a spus că s'ar afla la culegători acasă.

Ca unul care am inchinat toată munca şi priceperea mea culegerii şi studiul muzicii populare, sunt dator să vă aduc la cunoştiinţă această stare de lucruri, cu atât mai ingrijorătoare, cu cât pentru " Arhiva Fonogramică " Statul a făcut insemnate sacrificii materiale cheltuind, de pildă, nu-

D-sale
Domnului Subsecretar de Stat la Culte şi Arte - Loco.

Reclamaţia lui Constantin Brăiloiu către Minister împotriva lui George Breazul

Memoriul lasă a se înțelege că Breazul nu a acceptat „controlul”, colegului său, chiar dacă era însoțit de Béla Bartók, Arhiva dispunând la acea vreme de instrumentarul specific, așa cum arată și asemenea fișe și forme de păstrare a sulurilor înregistrate.

MINISTERUL CULTELOR ȘI ARTELOR
ARHIVA FONOGRAMICĂ

FONOGRAMA No. 00186

Dulapul A. a. VIII

No. și pag. Jurnalului respectiv 27; 1, 2

Regiunea din care este făcută înregistrarea Oltenia

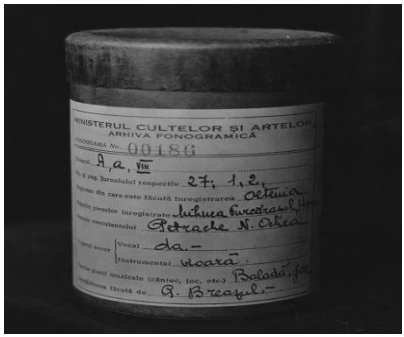
Titlurile pieselor înregistrate Mihnea Purcărașu', Hora

Numele executantului Petrache N. Ochea

Organul Sonor | Vocal da | Instrumental vioară

Specia piesii muzicale (cântec, joc, etc.) Baladă, Joc

Înregistrarea făcută de G. Breazul



Una dintre fişele *Arhivei Fonogramice – Fotografii – nr. 1425*

Unul dintre sulurile *Arhivei Fonogramice Fotografii – nr. 1426*

Însuși George Breazul vedea - în varianta în limba franceză a studiului consacrat *Arhivei* – că întemeierea ei reprezintă o formă de manifestare a sentimentului naţional român – „toute manifestation du sentiment musical roumain” - o deşteptare a conştiinţei naţionale - „comme un réveil de la conscience nationale”[150].

Documentele întemeierii Arhivei Fonogramice au beneficiat în organizarea Georgetei Breazul de dosare speciale – nr. 53 și 55 – care a fost ulterior risipite în diferite compartimente ale bibliotecii, fără posibilitatea reconstituirii și urmăririi sistematizate a importantei arhive.

George Breazul înregistrând cu fonograful

Sala de depozitare a sulurilor cuprinzând culegeri de melodii populare

În dosarul *XI – 442* am găsit documente ce **confirmă încetarea activităţii Arhivei din cauze financiare**, dar culegătorii şi-au continuat activitatea, adunând cu fonografele de care dispuneau,

alţii depunând culegeri realizate fără fonograf: Gheorghe Fira – Fălticeni, Gheorghe Dumitrescu – Bistriţa, N. I. Ştefănescu – Ismail, Traian Vulpescu – Cluj, Mihail Vulpescu – Bucureşti, Ilarion Cocişiu – Bucureşti, Gheorghe Medan – Chişinău. Acum se înregistrează **intenţia lui George Breazul de a valorifica folclor din Basarabia**, obiectiv amânat, continuat prin activităţii proprii de salvare a unor valori folclorice din zonă. Era anunţat Ministerul că nici şedinţele nu se mai pot ţine pentru că Tiberiu Brediceanu, care venea de la Braşov şi Sabin Drăgoi, care venea de la Timişoara, nu mai beneficiau de bilete gratuite. Se reuşise clasificarea materialului adunat de către tânăra Georgeta Bălănescu şi se dorea continuarea activităţii. „Cu mici sacrificii băneşti din partea Ministerului activitatea *Arhivei* ar putea fi reluată" în formă organizată, trecându-se la încheierea catalogării şi la întocmirea hărţilor înregistrărilor, continuarea culegerilor şi achiziţionării celor făcute precum şi turnarea fonogramelor pe materiale rezistente.

La **27 septembrie 1938 Arhiva Fonogramică a Ministerului Artelor îşi reia activitatea**, în urma unei noi finanţări, George Breazul fiind considerat în continuare membru al instituţiei consacrată tezaurizării creaţiei populare. Nicolae Iorga, în calitate de ministru semnează *Decizia nr. 40.956/938* de numire ca membru al instituţiei, alături de Tiberiu Brediceanu, a lui Sabin Drăgoi şi a lui Nicolae Oancea - *XI - 1751.*

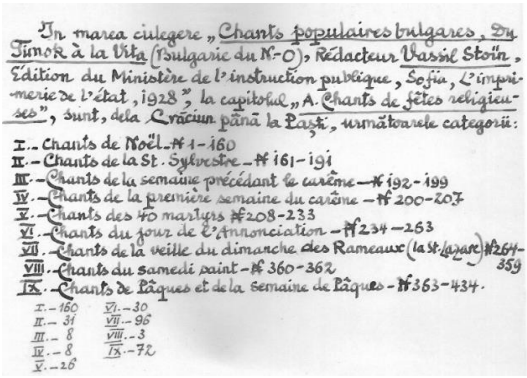
La 25 iunie 1939 se reia activitatea în formă instituţionalizată şi se ajunge la faza unei **programări de mare anvergură**, membrilor Comisiei şi colaboratorilor încredinţându-li-se anumite zone folclorice, ale căror culegeri urmau să fie tipărite, printre cele nominalizate numărându-se: George Breazul – *Balade din Oltenia* şi *Folclor muzical din Fundul Moldovei, din Basarabia şi din Muntenia*; Tiberiu Brediceanu – *Maramureşul şi Banatul*. În timp se vor adăuga alţi culegători, în anul 1939 fiind menţionaţi Georgeta Bălănescu pentru Constanţa, Achim Stoia – Galaţi, Vasile Popovici – Nistru, Nicolae Ursu – Timiş, Marţian Negrea – Someş, Ion Delu – Alba Iulia, Liviu Rusu – Cernăuţi, D. Botez – Câmpulung, Caranica – Cluj, P. Severin – Turnu Severin, Aurel Ivăşcanu – Oradea, George Pascu – Craiova ş. a. m. d.

Realizările *Arhivei* îi permit etnomuzicologului român să facă, în 1935, o propunere îndrăzneaţă de **întemeiere a unei arhive fonogramice a popoarelor din Balcani**. În această arhivă ar fi trebuit să fie prezente principalele atestări ale folclorului muzical românesc: Paul Strasbourg (1632), Martin Opitz, Ştefan Szamöskoszy, Matei Strykovwski, Ioan Caioni, Fr. J. Sulzer, Nicolaus Isthvánfi, stolnicul Constantin Cantacuzino, Balassa Balint, Dimitrie Cantemir, A de

Demidoff etc. până la culegerile reprezentative ale epocii şi principalele specii folclorice[151].

Etnomuzicologul a elaborat la 4 ianuarie 1935, chiar un material pentru Institutul balcanic *Les Balkans, leur passé et leur present – XVI – 867.*

Interesat de circulația unor repertorii în Peninsula Balcanică, etnomuzicologul studiază lucrări consacrate acestui subiect, cum ar fi cea a lui Vassil Stoïn, cuprinzând cântece populare bulgare[152].



In marea culegere „Chants populaires bulgares, Du Tunok à la Vita (Bulgarie du N-O)", Rédacteur Vassil Stoïn, Edition du Ministère de l'instruction publique, Sofia, L'imprimerie de l'état, 1928", la capitolul „A. Chants de fêtes religieuses", sunt, dela Crăciun până la Paşti, următoarele categorii:

I. – Chants de Noël – № 1–160
II. – Chants de la St. Sylvestre – № 161–191
III. – Chants de la semaine précédant le carême – № 192–199
IV. – Chants de la première semaine du carême – № 200–207
V. – Chants des 40 martyrs № 208–233
VI. – Chants du jour de l'Annonciation – № 234–263
VII. – Chants de la veille du dimanche des Rameaux (la St. Lazare) № 264–359
VIII. – Chants du samedi saint – № 360–362
IX. – Chants de Pâques et de la semaine de Pâques – № 363–434.

I. – 160 VI. – 30
II. – 31 VII. – 96
III. – 8 VIII. – 3
IV. – 8 IX. – 72
V. – 26

Fișa culegerii *Chants populaires bulgares*, 1928

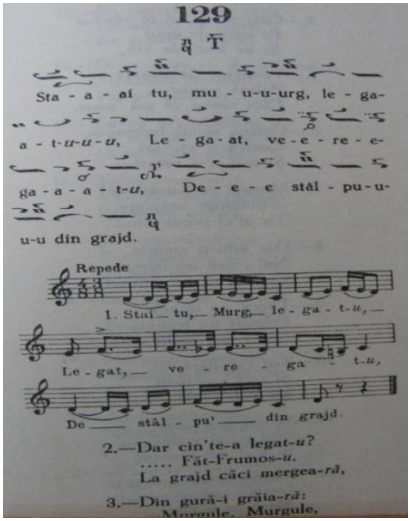
Arhiva fonogramică întemeiată şi condusă de George Breazul timp de aproape două decenii „aşa vitregită cum a fost, a realizat cca 10. 000 melodii cu texte, care, cu cele 20.000 ale Arhivei Soc. Comp. Rom contopite la înfiinţare „au constituit temelia Inst(itutului) de Folclor" – preciza fostul director al instituţiei, Sabin Drăgoi, într-un referat scris după moartea colegului său. În plus, „datorită stăruinţii lui Breazul – continuă Drăgoi - Comisia a tipărit la *Scrisul Românesc* cărţile mele: *303 Colinde* (1931) şi *122 Melodii din jud. Caraş* la Cartea Românească (1937), iar pe cont propriu, în colecţia *Melos* Scrisul românesc, *Monografia muzicală a comunei Belinţ* (1942)". Acestora se adaugă lucrări semnate de Negrea (*Un compozitor român ardelean din sec. XVII – Ioan Caioni (1629 – 1687*).

MARȚIAN NEGREA. - Un compozitor român ardelean din sec. XVII-lea. Ioan Caioni (1629—1687)

de G. BREAZUL

Recenzia lui Breazul la monografia lui Marțian Negrea destinată lui Ioan Caioni

Apropiat de viața artistică școlară și înțelegând necesitatea unor cărți cu exemple reprezentative, George Breazul alcătuiește și publică în 1938 o antologie de ***Colinde***, muzica utilizând ambele semiografii: psaltică și guidonică – prima lucrare de acest gen din istoria muzicii româneşti[153].


129

Sta - a - ai tu, mu - u-u-urg, le - ga-

a - t-u-u-u, Le - ga - at, ve - e - re - e-

ga - a - a - t-u, De - e - e stâl - pu-u-

u-u din grajd.

Repede

1. Stâl — tu,— Murg,— le - ga - t-u,—

Le - gat,— ve - re - ga - t-u,

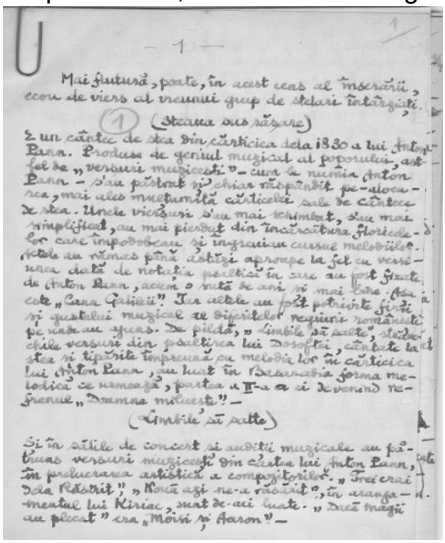
De — stâl - pu' — din grajd.

2.—Dar cin'te-a legat-u?
..... Făt-Frumos-u.
La grajd căci mergea-rd,

3.—Din gură-i grăia-rd:
Murgule, Murgule.

Colindă notată de Breazul în dublă semiografie, din *Colinde,* 1938, p. 219

Nu trebuie uitate **conferințele radiofonice pe teme etnomuzicologice,** susținute de George Breazul, cum ar fi cea despre colinde, a cărei ciornă am găsit-o bine păstrată.


— 1 —

Mai fluturați, poarte, în acest ceas al înserării,
ecou de viers al veșnicei grupe de stele fecioarei.

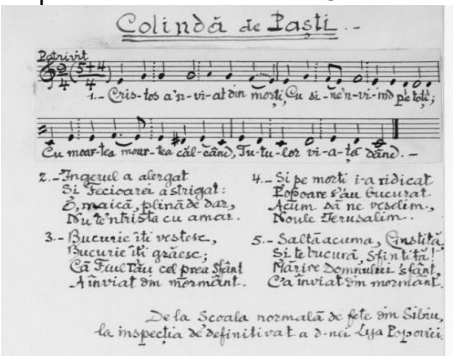
(1) (Steaua sus răsare)

E un cântec de stea din cărticica dela 1830 a lui Anton Pann. Produsa de geniul muzical al poporului, așa fel de „versuri muzicești" – cum le numia Anton Pann – s'au păstrat și chiar răspândit pe alocurea, mai ales mulțumită cărticelei sale de colinde de stea. Unele versuri s'au mai schimbat, stea mai simplificat, au mai pierdut din tâlcul lor, care impodobeau și îngreunau cursul melodiilor. Acele au rămas până astăzi aproape la fel cu versiunea dată de notița publicată în care au fost făcute de Anton Pann, acum o sută de ani și mai bine. Așa cele „Cana Galileii" Iisa acolo au fost poftiți și ei și ucenicii muzicale ce dispăreau repede, pe unde au apucat. De pildă, „Limbile să aute", strofele versuri din psaltirea lui Dosoftei, care le-a stea și tipărite împreună cu melodii lor în cărticica lui Anton Pann, au luat în Bucovina forma melodică de mai sus, pentru a II-a oară devenind refrenul „Domna mătușe?" —

(Limbile să aute)

Și în stilele de concert și audiții muzicale au pătruns versuri muzicești din cărțile lui Anton Pann, în prelucrarea artistică a compozitorilor. „Frecrai Iisa răstrit," „Roată azi ne-a răsărit", în aranjamentul lui Kiriac, sunt de-ai lui. „Două magii au plecat" era „Moisi și Aaron" —

Fișa 1530 a – conferința despre colinde

Ea completează datele despre **preocupările lui George Breazul pentru colinde**. Printre cele mai importante „descoperiri" trebuie numărată următoarea colindă, făcând parte dintre „tipurile" a căror existență a fost pusă sub semnul întrebării de Constantin Brăiloiu, chiar dacă în acest caz este vorba despre transferul unei cântări de cult în repertoriul sărbătorilor de Crăciun.

Colindă de Paști

2 glasuri

1.- Cris-tos a'n-vi-at din morți, Cu si-ne'n-vi-nd pe toți;
Cu moar-tea moar-te că-lcând, Iu-tu-ler vi-a-ța dând. -

2.- Îngerul a alergat
Și fecioarei a strigat:
E, maică, plină de dar,
Nu te'ntrista cu amar.

3.- Bucurie îți vestesc,
Bucurie îți grăiesc;
Că Fiul Tău cel prea Sfânt
A înviat din mormânt.

4.- Și pe morți i-a ridicat
Roșoare s'au bucurat
Acum să ne veselim,
Noule Ierusalim.

5.- Saltă acuma, Cinstită,
Și te bucură, Sfântă!
Mărire Domnului s'arată,
Că a înviat din mormânt.

De la Școala normală de fete din Sibiu,
la inspecția definitivat a d-nei Lia Popovici

Fișa 356 cuprinzând transcrierea lui Breazul a colindei trimisă de Lia Popovici

Printre principalele realizări ale lui George Breazul **în domeniul folcloristic – etnomuzicologic,** după întemeierea și coordonarea Arhivei fonogramice, campaniile de culegere desfășurate în toate spațiile românești și înregistrările sale care devin fondul de bază al viitorului Institut de Folclor, trebuie înregistrate **recenziile, studiile și cărțile consacrate folclorului** - dominate de **volumul de *Colinde* din 1938**, sau volume în care integrează elemente de folclor – în frunte cu ***Patrium Carmen*** – urmate de studiile adunate de Gheorghe Ciobanu în volumul al V – lea al *Paginilor din istoria muzicii românești* și de articolele risipite în reviste: *Muzica*, *Isvoraşul*, *Ideea europeană, România literară*, *Melos şi Ethos*, *Boabe de grâu*. și chiar în unele cotidiene. Printre cele mai importante am citat deja: *Relativ la muzica populară românească* - *Muzica*, nr. 1, 1919, *Sufletul românesc în muzica populară românească,* publicat în revista *Muzica*, din, februarie – martie 1920; *Pentru muzica populară;* articol apărut în *Ideea europeană,* din 15 – 22 iunie 1924; *Culegerea cântecelor populare. O arhivă fonogramică în ţara noastră,* publicat în revista *Muzica*, în ianuarie 1925; *Arhiva fonogramică,* argumentare publicată în ziarul bucureştean *Cuvântul* din 30 aprilie 1927; *Îndrumări pentru culegerea de folclor muzical cu ajutorul fonografului,* Bucureşti, din 1928; *Melos şi Ethos*, studiu apărut în: *România literară*, din 19 noiembrie 1932 și altele. „În Arhivă – scria la câţiva ani după moartea cărturarului, unul dintre foștii discipoli – Gheorghe Dumitrescu – se află o comoară de înregistrări de melodii ale poporului român, care

aşteaptă (şi mai aşteaptă şi după aproape cincizeci de ani! – nota îmi aparţine) să fie puse în valoare de cercetători" – *XI - 2099*.

Cu aceasta am anticipat următorul aspect al activității etnomuzicologului – **elaborarea de lucrări în specialitate,** deși această activitate este indisolubil legată de cea muzicologică, de cea de critic muzical și de cea didactică, cu care se sincronizează, toate fiind întrerupte brutal sau deviate în urma invaziei comuniste în România. Arhiva va intra în Institutul de Folclor, istoria muzicii românești nu mai prezintă interes, critica muzicală trebuie să se alinieze ca și viața și creația muzicală la slăvirea internaționalismului proletar și la proslăvirea „marelui eliberator de la Răsărit". Sub presiunea tancurilor sovietice, colinda e condamnată la pieire, fiind înlocuită de așa – zisa „colindă muncitorească" și în școli de cântecele de slavă închinate „tătucului Stalin".

Legat anteic de spiritualitatea românească, Breazul remarcă rolul deosebit de important al **circulației colindei prin noua formă – cea corală,** găsind loc în biblioteca sa pentru culegeri exponențiale, precum cea a lui Cucu din 1932 și dovedind preocupare în scrisul său critic și muzicologic pentru noile ipostaze ale colindei – cele corale.

Culegerea de *Colinde* a lui Gheorghe Cucu, 1932

Criticul muzical elogiază prestațiile celebrei formații corale *Carmen,* condusă de dascălul său, D. G. Kiriac, care a avut un rol deosebit de important în realizarea **transferului colindei din practica**

populară în cea a sălilor de concert. „Estimp, mai mult ca oricând, străvechile noastre cântece de colind și-au făcut drum spre viforul grijilor și suferințelor ce s-a abătut peste noi”- scria în iarna anului 1940. Criticul își dă mâna cu etnomuzicologul, reținând că „milioanele de colindători de pe întreg cuprinsul țării, dinlăuntrul hotarelor de-acum și de dincolo de ele, din tot cuprinsul suflării românești, al doinei și al colindei noastre, au fost înviorați și sprijiniți întru ținerea și practicarea datinei cu care ne-am pomenit, pe care am moștenit-o din moși strămoși, în care viața sufletească, traiul și aspirațiile românești s-au concentrat”, dar melosul colindei a urcat pe scena de concert, prin activitățile susținute de mai multe formații corale, în frunte situându-se corala C*armen*.

Dacă o bună parte a acestor materiale, risipite în multe publicații, sunt mai puțin cunoscute, **volumul de *Colinde,* publicat în 1938, a atras atenţia autorităţilor culturale româneşti şi străine ale vremii,** începând cu Nicolae Iorga, cel care nu neglijează criticile aduse antologiei de Brăiloiu, dar pune asupra unora dintre obiecţii semnul îndoielii, apreciind în final că ele, colindele, reprezintă „o întreagă viaţă istorică” [154], ilustrându-şi afirmaţia cu multe exemple din antologia încriminată[155]. Aprecierile continuă cu muzicieni de talia lui Ioan Chirescu, Sabin Drăgoi, cel care-l aprecia pe autor ca fiind „strajă neclintită, credincios fanatic al naţionalismului integral”, iar colecţia sa constituie „primul *Antifonar* al colindelor, prima codificare a acestui soi(u) de cântece poporale (...) din toate ţinuturile locuite de români”, în mare majoritate culegeri şi notaţii proprii, evidenţiind „marele merit al d-lui Breazul (…) de a fi ales şi pus la îndemâna tuturor colinde de pretutindeni şi pentru totdeauna”.

De la Iaşi venea glasul compozitorului, etnomuzicologului şi bizantinologului Gavriil Galinescu, cel care crede că antologia de *Colinde* „corespunde din toate punctele de vedere scopului pentru care este menită”. De la Cluj, Marţian Negrea îi scria la 26 august 1938: „Frumoasa-ţi carte de *Colinde* şi broşura *Educaţie muzicală* etc. pe care am citit-o cu multă atenţiune, mi-au făcut mare bucurie”[156]. Aşa cum aprecia etnomuzicologul Gheorghe Oprea, culegerea „devenise în ultimele decenii un rar, dar extrem de valoros document de arhivă, ce nu putea fi trecut cu vederea de către specialişti” – elogiind retipărirea antologiei de către Titus Moisescu, antologie care este „semnificativă nu numai pentru tezaurul de spiritualitate autohtonă, dar reprezentându-l şi pe George Breazul în apogeul carierei sale ştiinţifice şi didactice”[157].

„Ce să admirăm mai întâi la această minunată carte, ce a stârnit, la timpul ei, preţuirea şi încântarea oamenilor de cultură din România şi din străinătate?” – se întreba retoric Titus Moisescu, la mai bine după o jumătate de secol. Şi-şi răspundea singur tot în forme

interogative: „Bogăţia şi varietatea conţinutului ei muzical şi literar? Criteriile de selecţie a acestor bijuterii muzicale, colindele româneşti unice prin frumuseţea poetică şi înveşmântare melodică? Metoda de organizare şi de transcriere a acestor melodii arhaice, păstrate cu sfinţenie în străvechile datini şi obiceiuri româneşti?[158]

La aniversarea unei jumătăţi de secol de la înfiinţarea *Arhivei de Folclor,* în anul 1977, Gheorghe Ciobanu semnala nedreptatea făcută întemeietorului *Arhivei fonogramice,* care venea din două direcţii: cea a ignorării rolului său în punerea temeliilor culegerii şi cercetării folclorului muzical românesc şi cea a atribuirii altora a acestui important moment din istoria etnomuzicologiei noastre. Împotriva primei direcţii sesiza cu amărăciune: „Până în prezent s-a vorbit aproape numai de *Arhiva de folclor* şi de realizatorul acesteia, Constantin Brăiloiu, trecându-se sub tăcere – nu totdeauna strict obiectiv – cealaltă arhivă şi pe întemeietorul ei”[159].

Devenit obiect al acestui amplu studiu, fondul păstrează și multe **aprecieri ale unor specialişti străini referitoare la antologia de colinde din 1938**. În recenzia sa, **Ernest Closson** îl considera pe Breazul printre reprezentanţii proeminenţi ai muzicologiei româneşti, oprindu-se asupra cărţii cu *Colinde*, pe care o consideră cea mai importantă lucrare a sa, având melodiile notate în semiografia obişnuită, guidonică în paralel cu cea neumatică bizantină[160]. În numărul din ianuarie 1940 al publicaţiei *La Revue Internationale de Musique,* același Ernest Closson vorbea „despre o nouă şi importantă lucrare în care notaţia ne-a interesat în mod deosebit”[161]. Într-o scrisoare trimisă din Bruxelles, la 26 iulie 1938, același muzician îi mulţumea autorului pentru „frumoasa culegere de *Colinde*”, pe care i-o trimisese şi îi promitea o recenzie care va fi publicată în octombrie în acelaşi an, iar peste trei luni, îl întreba dacă a primit-o[162].

Culegerea a intrat şi în sfera de interes a lui **Ludwig Schmidts**, care-i face o prezentare în presa de specialitate[163]. Profesorul de la Universitatea din Cambridge, **Edward Dent** îi mulţumea la 25 iulie 1938, pentru „colecţia de cântece populare şi de cântece bisericeşti româneşti”, pe care o consideră „deosebit de interesantă şi valoroasă din punct de vedere folcloric”[164]. Fostul său profesor, **Georg Schünemann,** îi mulţumea într-o depeşă din 25 iulie 1938, pentru dăruirea *Colindelor,* cartea făcând „o impresie deosebită (...) datorită în special bogăţiei ritmice şi modale” a pieselor şi fiind „destinată unui studiu fără sfârşit” cu ilustraţii splendide, „iar notaţia greco – bizantină îmi pare a fi interesantă şi importantă”[165].

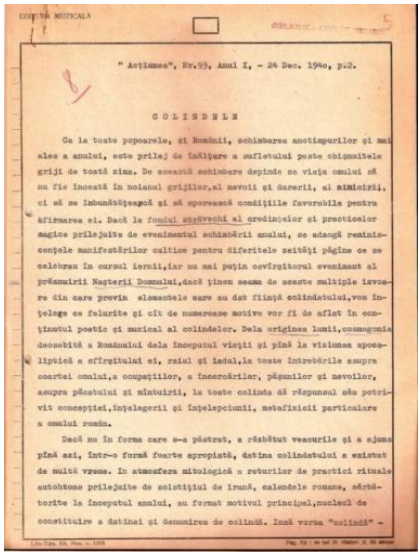
Din Praga, la 25 iulie 1938, **Leo Kestenberg** îi scria: „Mulţumesc pentru acest dar minunat, care, datorită gustului Dvs. artistic, este unic în întreaga literatură de specialitate”[166]. În aceeaşi

perioadă el populariza lucrarea lui Breazul în publicaţii de specialitate occidentale[167].

La 18 octombrie 1938, **Ilmari Krohn** îşi exprima, din Helsinki, regretul că nu ştie limba română pentru a se bucura plenar de darul oferit, dar se consolează cu melodiile lor care „vorbesc de la sine despre interesul sporit pentru melosul popular românesc”[168].

Robert Lach, a cărui activitate de valorificarea a unor melodii românești a fost prezentată de etnomuzicologul român, confirma faptul că antologia de *Colinde* ajunsese în biblioteca Universităţii din Viena, iar Werner Danckert consemna sosirea ei la Berlin, aşa cum M. Gavazzi scria că volumul ajunsese la Zagreb. Din Leipzig, la 1 decembrie 1938, **Kurt Taut** îi scria că în Thuringia a primit cartea cu colinde „care m-a bucurat nespus de mult”[169]. Asemenea aprecieri vin să contrabalanseze acuzațiile aduse de Brăiloiu și anumite lucrări în care folclorul românesc nu este reprezentat corect, Breazul luând în discuție asemenea culegeri.

Muzicologul a abordat cu o consecvență exemplară **problematica ridicată de colindă**, insistând asupra semnificațiilor ei etnomuzicologice, teologice, literare, sociale, estetice etc. De aceea, a elaborat mai multe texte cu tematica generală a colindei, unele publicate, altele aflate în stadiul unor dactilograme, ori a unor ciorne.



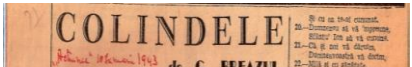
" Acţiunea", Nr.93, Anul I, - 24 Dec. 1942, p.2.

COLINDELE

Ca la toate popoarele, şi Românii, schimbarea anotimpurilor şi mai ales a anului, este prilej de înălţare a sufletului poate obişnuitele griji de toată ziua. De aceastâ schimbare depinde ce viaţa omului să nu fie înecată în noianul grijilor,al necazi şi durerii, al mizeriei, ci să se îmbunătăţească şi să sporească condiţiile favorabile pentru ăfirmarea ei. Dacă la fondul străvechi al credinţelor şi practicelor magice prilejuite de evenimentul schimbării anului, se adaugă reminiscenţele manifestărilor cultice pentru diferitele zeităţi păgâne ce se celebrau în cursul iernii,iar nu mai puţin covârşitorul evenimet al prăznuirii Naşterii Domnului,dacă ţinem seama de aceste multiple izvoare din care provin elementele care au dat fiinţă colindatului,vom înţelege ce folosire şi cât de numeroase motive vor fi de aflat în conţinutul poetic şi muzical al colindelor. Dela originea lumii,cosmogonia decosebită a Românului dela începutul vieţii şi până la viziunea apocaliptică a sfârşitului ei, răul şi binele,la toate întrebările asupra soartei omului,a ocupaţiilor, a încercărilor, păgânilor şi nevoilor, asupra păcatului şi mântuirii, la toate colinda dă răspunsul său potrivit concepţiei,înţelegerii şi înţelepciunii, metafiziciii particulare a omului român.

Dacă nu în forma care a-a păstrat, a răsbătut vescurile şi a ajuns până azi, într-o formă foarte apropiată, datina colindatului a existat de multă vreme. In atmosfera mitologică a returilor de practici rituale autohtone prilejuite de solstiţiul de iarnă, calendele romane, sărbătorile în începutul anului, au format motivul principal,nucleul de constituire a datinei şi denumirea de colindă. Insă vorba "colindă" -

Dactilograma articolului *Colindele,* publicat în ziarul *Acțiunea* 24 dec. 1942; *XVI - 123*

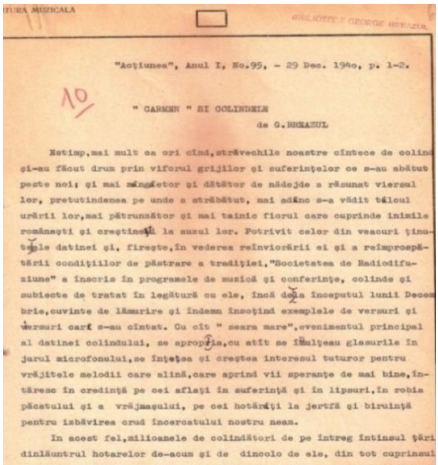


COLINDELE

de G. BREAZUL

Colindele, articol din ziarul *Acțiunea* din 10 ianuarie 1943 – *XVI - 124*

Așa cum am mai arătat, etnomuzicologul elogia concertele de colinde ale corului *Carmen,* găsind în ele o modalitate concretă de păstrare și perpetuare a tradițiilor și de îmbogățire a literaturii muzicale românești.



"Acțiunea", Anul I, No.95, - 29 Dec. 1940, p. 1-2.

10

" CARMEN " ȘI COLINDELE

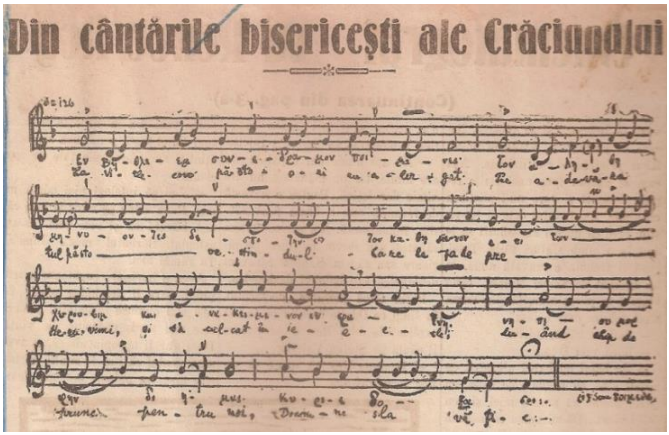
de G.BREAZUL

Dactilograma articolului „*Carmen" și colindele,* publicat în*: Acțiunea,* 29 dec. 1940 – *XVI – 10;*

În 1934 George Breazul participa, alături de Victor Ion Popa, la **revigorarea *Vicleimului***, manifestarea teatrală tratată ca fenomen viu, înţeles ca „joc sfânt popular", deoarece subiectul este de obârşie evanghelică şi tratarea este în spiritul biblic, notând în ambele semiografii muzicale, bizantină şi guidonică, cele 12 melodii constituind adevărate cortine conclusive sau anticipatoare ale scenelor dramei populare[170].

Publicaţiile lui George Breazul cuprinzând *Colindele, Vicleimul* şi „apărarea" lor

Fondul de colinde din colecția lui George Breazul este imens dar nu această imensitate creează probleme cercetătorului ci faptul că materialele sunt răspândite în zecile de mii de unități documentare, din cele mai diferite: colecții tipărite, manuscrise psaltice și guidonice, culegeri de texte, de forme corale, articole

personale și ale altor autori etc. Din studiul consacrat importantei specii folclorice care traversează secolele spiritualității românești merită atenție, pentru ilustrarea valorii fondului documentar printre cele mai reprezentative, transcrierea lui I. D. Petrescu dintr-un document din secolul al XIII – lea, aflat în Biblioteca Națională din Paris melodia cântării în limba greacă ce a pătruns în repertoriul de colinde ale Crăciunului:

La Vitleem păstorii au alergat, melodie sec. XIII transcrisă de I. D. Petrescu

NOTE BIBLIOGRAFICE

130 - Breazul Georgescu, G(eorge) N. - *Pentru muzica populară;* în: *Ideea europeană,* Bucureşti, An VI, nr. 147, 15 – 22 iunie 1924, p. 2; Republicat în: Breazul, George – *Pagini din istoria muzicii româneşti,* vol. V..., , pp. 346 – 367.
131 - Breazul, G(eorge) – *Societatea Compozitorilor Român;* în: *Universul literar,* Bucureşti, An XLII, nr. 10, 7 martie 1926, pp. 1 - 2; Republicat în: Breazul, George – *Pagini din istoria muzicii româneşti,* vol. II…, pp. 194- 195;
132 - Breazul, G(eorge) - *Arta muzicală în cultura românească*; în: *Gândirea,* Bucureşti, An VIII, nr. 6 - 7, iunie – iulie 1928, pp. 241 – 249; o parte a studiuul a fost republicată în volumul *Politica culturii…,* p. 84 – 85, în studiul intitulat *Educaţia muzicală*; Republicat în: *Pagini din istoria muzicii româneşti,* vol. VI..., pp. 6 - 20;
133 - Georgescu Breazul, G. N. – *Culegerea cântecelor populare. O arhivă fonogramică în ţara noastră;* în: *Muzica*, Timişoara, An VI, nr. 1, ianuarie 1925, pp. 3 - 11;
134 - Perpessicius – *Ideea europeană,* An VI, nr. 147, de duminică 15 – 22 iunie 1924; în: *Cugetul românesc*, Bucureşti, An III, nr. 2 – 4, 1924;
135 – Crainic, Nichifor – *Un muzeu fonogramic*; în: *Cuvântul,* Bucureşti, An II, nr. 161, 23 mai 1925, p. 1;
136 - Perpessicius – *Ideea europeană…, loc. cit.;*
137 - Perpessicius – *Arhiva Fonogramică;* în: *Cuvântul*, Bucureşti, An IV, nr. 1095, 12 mai 1928, p. 1;
138 - Crainic, Nichifor – *Art. cit., loc cit,;*
139 - Muzicianul își procurase culegerea lui Vasile Alecsandri – Cântece din Basarabia – I – 170;

140 - Ciobanu, Gh. – *Prof. George Breazul (1887 – 1961);* în: *Revista de Folclor*, Bucureşti, An VII, nr. 1 - 2 1962, p. 152;
141 - Crainic, Nichifor – *Ştiinţă şi cultură Apel către elita creatoare a României;* în: *Gândirea,* Bucureşti, An XI, nr. 9, septembrie 1931, pp. 329 - 330;
142 - Stahl, Henri H. – *Amintiri şi gânduri,* Bucureşti, Editura Minerva, 1981, p. 92;
143 - (Breazul, George) – Ministerul Cultelor şi Artelor - Comisiunea pentru Arhiva Fonogramică şi Publicarea de Folklor Muzical - *Îndrumări pentru culegerea de folklor muzical cu ajutorul fonografului,* Bucureşti, Tipografia Reforma Socială, (1928);
144 - Breazul, G(eorge) – *Patrium Carmen...*, p. 494;
145 – *Idem,* pp. 471 – 514;
146 - Schünemann, Georg – *Die Phonogramm – Archive in Bukarest und Zagreb;* în: *Archivs für Musikforschung,* Berlin, An I, nr. 4, 1936, pp. 493 – 496;
147 - Asow, Erich H. Müller – *Volksmusik in Rumänien;* în: *Neue Freie Presse,* 11 martie 1938, p. 17;
148 - Moser, Hans Joachim – *Breazul, George;* în: *Musik - Lexikon,* Vierte…, p. 152;
149 - *Pazdirvkuv hudebniy slovnik naucny* (*Dicţionarul enciclopedic muzical ceh*), Brno, 1933, p. 106;
150 - Breazul, G(eorge) – *Archive des Phonogrammes Roumains,* Bucureşti, (1932), p. 1.
151 - Breazul, G(eorge) – *Folklorul muzical românesc;* în: *Boabe de grâu,* Bucureşti, An V, nr. 8, 1935, pp. 506 - 510;
152 – Stoïn, Vassil – *Chants populaires bulgares Du Timok à la Vita (Bulgarie du N. – O)*, Sofia 1928;
153 - *Colinde,* culegere întocmită de G(eorge) Breazul, cu desene de Demian, Colecţia *Cartea Satului,* scoasă de Fundaţia Culturală Regală „Principele Carol", Editura Scrisul Românesc, 1938;
154 - Iorga, N. – *O mare culegere de poesie populară;* în: *Cuget clar*, Bucureşti, An III, nr. 8, 2 septembrie 1938, pp. 113 – 117;
155 - Drăgoi, Sabin V. – *G. Breazul - 300 Colinde, Bucureşti, Editura Fundaţiei Regale „Principele Carol"*; în: *Sociologie românească*, Bucureşti, An III, nr. 7 – 9, iulie – septembrie 1938, pp. 406 – 407;
156 - Breazul, George - *Scrisori şi documente,* vol. I (...), p. 622;
157 - Oprea, Gheorghe – *George Breazul – 110 ani de la naştere Valoarea actuală a colecţiei de colinde;* în: *Muzica*, Bucureşti, Serie nouă, An VIII, nr. 4 (32), octombrie-decembrie 1997, p. 86;
158 - Moisescu, Titus – *Postfaţă*; în: *Colinde,* culegere întocmită de G(eorge) Breazul, cu desene de Demian, Bucureşti, Editura Fundaţiei Culturale Române, Scrisul Românesc, 1993. p. 479;
159 - Ciobanu, Gheorghe – *G. Breazul – Înfiinţarea Arhivei Fonogramice şi promovarea studiilor structural - istorice;* în: Ciobanu, Gheorghe – *Studii de etnomuzicologie şi bizantinologie,* vol. III, Bucureşti, Editura muzicală, 1992, p. 24;
160 - Closson, Ernest - *Chants religieux populaires roumaines;* în: *L'Indépendance Belge*, Bruxelles, 108, nr. 279, 6 octombrie 1938, p. 2;
161 - Closson, Ernest - *G. Breazul, Colinde;* în: *Le Revue Internationale de Musique*, Bruxelles, 2 - e année , no. 7, Janvier 1940, pp. 81 - 82;
162 - Breazul, George - *Scrisori şi documente,* vol. I (...), p. 617 şi p. 631.
163 - Schmidts, Ludwig – *Kurze Betrachtung über Deutsche und romänische Weinachts Musik;* în: *Klingsor,* 16 Jahr, März 1939, Heft III, pp. 116 – 118;
164 - Breazul, George – *Scrisori şi documente,* vol. I, (...), p. 615;
165 - Breazul, George – *Scrisori şi documente,* vol. I (...), p. 615 şi 792;
166 – Breazul, George – *Scrisori şi documente,* vol. I (...), p. 616;
167 - Kestenberg, Leo – *Musik-Erziehung als Einheit;* în: *Schweizerische Musikzeitung,* Zürich, An 78, no. 3, 1 februarie 1938, pp. 64 - 65;
168 - Breazul, George – *Scrisori şi documente,* vol. I, (...) p. 629.

169 - Breazul, George – *Scrisori şi documente,* vol. I (...), p. 636;
170 - *Vicleimul*, joc sfânt cules din popor, cu întregiri şi lămuriri de punere în scenă de Victor Ion Popa, cu aşezarea melodiilor populare (semne bizantine şi apusene) de G(eorge) Breazul, Bucureşti, Fundaţia Culturală „Principele Carol", Cartea Satului nr. 7, 1934;

SUMMARY

Vasile Vasile

The *George Breazul* fund at the Union of Romanian Composers and Musicologists Library

The monography I wrote for the great ethnomusicologist, musicologist, professor and musical critic George Breazul have bound me to investigate a rich documentary fund named after him at the Union of Romanian Composers and Musicologists Library. It is all that Breazul collected over his entire life and that, in part, served him for the studies he finalized, some of the being published after his death. This enormous fund contains books, scores, magazines, enciclopedias, letters, programs, chronicles – most of them being in a manuscript form, undiscovered – has a complicated history în Lămâiței Street in Filaret area, threatened by the bombing of the World War II, the failed attempt to move everything to Craiova and, at last, the donation made for the Composers' and Musicologists' Union library by Breazul's wife, a true Penelope.
This article wishes to be a guide through a wide ocean – *George Breazul* Library – maybe the most important private libraries in our country, a real treasure of the Romanian musicology waiting to be developed.

Traducerea rezumatelor: Andra Apostu

M U Z I C A

ROMANIAN MUSICOLOGY MAGAZINE

EDITOR IN CHIEF: IRINEL ANGHEL
EDITOR: ANDRA APOSTU

EDITORIAL BOARD: NICOLAE GHEORGHIŢĂ, VALENTINA SANDU-DEDIU, LAVINIA COMAN, ANTIGONA RĂDULESCU, LUMINIŢA VARTOLOMEI, RUXANDRA ARZOIU, ALEXANDRU LEAHU

SCIENTIFIC COUNCIL: OCTAVIAN LAZĂR COSMA, CORNELIU DAN GEORGESCU, VIOLETA DINESCU, CORNEL ŢĂRANU, VIOREL MUNTEANU, MARIA ALEXANDRU, ACHILEUS CHALDAIAKIS

M U Z I C A

NR 7

2021

READERS FROM ABROAD MAY SUBSCRIBE TO MUZICA MAGAZINE WRITING TO THE FOLLOWING ADDRESS:
UNIUNEA COMPOZITORILOR ŞI MUZICOLOGILOR DIN ROMÂNIA
CALEA VICTORIEI 141, SECT. 1, BUCUREŞTI, ROMÂNIA
EMAIL: REVISTA.MUZICA@YAHOO.COM
PHONE: +40213177966

PUBLISHED BY
UNIUNEA COMPOZITORILOR ŞI MUZICOLOGILOR DIN ROMÂNIA

ISSN 0580-3713